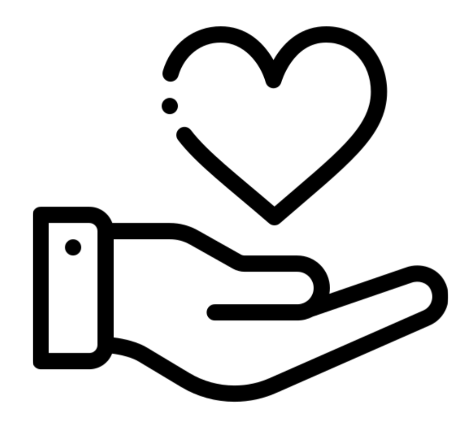


LA OTRA LITERATURA

Escritura y visualidad en el Códice Borgia

JERÓNIMO EMILIANO GÓMEZ CUADRA



Este libro llega a ti de forma libre. Haz *click* en el corazón para hacer un donativo que nos ayude a recuperar los gastos de edición.

¡Gracias!

Primera edición
Cuernavaca/Ciudad de México, febrero de 2022
Colectivo El Ojo

Jerónimo Emiliano
https://www.jeronimoemiliano.mx

Diseño de portada: Carolina Cubillas
https://www.instagram.com/carocubillas/



¿Cómo citar este libro?

Gómez, Jerónimo. *La otra literatura, escritura y visualidad en el Códice Borgia*. Colectivo El Ojo, Centro de Investigación y Desarrollo, Cuernavaca/Ciudad de México, 2022 + el URL donde lo encontraste + fecha de consulta.

Este libro es resultado de la investigación realizada en la Maestría en Estudios de Arte y Literatura de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
Dicho programa está acreditado en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de Conacyt desde el 2 de octubre de 2012.





Abril 2022 – CID - Centro de Investigación y Desarrollo

libros.ciencialatina.org
editorial@ciencialatina.org
Atención por WhatsApp al +52 22 2690 3834

Datos Técnicos de Publicación Internacional

Título: LA OTRA LITERATURA. Escritura y visualidad en el Códice Borgia.
Autor: Jerónimo Emiliano Gómez Cuadra
Diseño de portada: Carolina Cubillas López
Editor: CID - Centro de Investigación y Desarrollo
Diseño de tapas: CID - Centro de Investigación y Desarrollo
Corrección de Estilo: CID - Centro de Investigación y Desarrollo
Formato: PDF
Páginas: 213 pág.
Tamaño: Sobre C5 162 x 229 mm
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acceso: World Wide Web
Incluye: Bibliografía
ISBN: 978-99925-13-06-4
DOI: https://doi.org/10.37811/cli_w742

1ª. Edición. Año 2022. Editorial CID - Centro de Investigación y Desarrollo.



Índice

Haz click para ir a la sección.

A mi madre, por su apoyo incondicional

A Celia Fontana, por lo mismo

A mi padre, temazcalero y curandero

A Gerardo Martínez Avilés, por su invaluable sostén y escucha

A la comunidad mixteca y las comunidades indígenas de México

Prefacio

La investigación que aquí presentamos indaga en la escritura y el arte pictórico de Mesoamérica. A partir del análisis de algunas secciones del *Códice Borgia,* presuntamente mixteco[1], queremos sumar argumentos a la existencia de una literatura proso-semasiográfica en los códices mesoamericanos. Esta categoría existiría a partir de la relación entre los elementos performativos de la lectura de estos manuscritos pictóricos y lo que está pintado/escrito en ellos. La importancia de esta perspectiva (que sirva también esta introducción de exposición de motivos) es regresar a un estado básico de los estudios literarios que abordan las distintas fases del periodo prehispánico en México y revisar algunos presupuestos. Para nosotros, existen algunos elementos de folklorismo enmarcados en la sobrevaloración de los "poemas" indígenas, que son parte de una lectura parcial de los autores de la historia oficial.

El objetivo de este trabajo es sumar argumentos a la apreciación literaria de los códices mesoamericanos. A partir del análisis iconográfico de la sección central del *Códice Borgia* (láms. 29-46), queremos contribuir a la comprensión del arte y la escritura indígenas precolombinas. Nuestro marco principal es la literatura, aunque consideramos que nuestro estudio incorpora elementos de filosofía de la historia, historiografía, iconografía y arqueología. En un primer momento queremos ahondar en las bases teóricas de la apreciación literaria de estos manuscritos y esbozar los elementos básicos para

[1] Todavía sin comprobar plenamente sus orígenes.

un arte literario que tuvo sustento en los libros indígenas. En un segundo, contribuir al estudio codicológico y narratológico del *Códice Borgia*, enfocados en la sección intermedia de 18 láminas, con observaciones específicas de las láminas 39 y 40.

El elemento *otro* en nuestro título no es gratuito: a partir de la revisión de fuentes primarias queremos decir que existió una literatura en Mesoamérica, pero que es, en efecto, *otra*. A partir de la revisión teórica y lingüística básica (concebimos esta investigación como un trabajo de largo aliento, en proceso), buscamos establecer el marco general de la literatura mesoamericana, recargada en sus sustentos materiales.

En febrero de 2019 tuvimos el privilegio de acceder al original del *Códice Borgia*, a resguardo en la Biblioteca Vaticana. Esto fue posible gracias a una beca de movilidad del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, la buena voluntad de la Dra. Celia Fontana, directora del proyecto de investigación, de los directivos de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (México) y de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza (España). En ésta última se realizó la estancia internacional que permitió esta investigación.

Nuestro estudio lanza hipótesis que tratamos de dar validez a partir de argumentos y de la comparativa con otras perspectivas. Pensamos que el campo de estudio en el que nos desenvolvemos posee la limitante de carecer de testimonios de la época que expliquen con certeza las funciones, los modos de lectura y las características de "lo literario" fuera de lo material, contrario a lo que tradicionalmente resuelven los estudios histórico-literarios por medio de comparati-

vas. Utilizamos esta palabra compuesta porque nuestra perspectiva es multidisciplinaria y transcurre entre la historia como disciplina total, la historia del arte y la literatura, pero no evadimos que nuestro marco principal son los estudios literarios. El estudio de la literatura de Mesoamérica precolombina, consideramos, se encuentra dentro de un difícil laberinto entre la pérdida de la línea directa de quienes sabían leer los manuscritos, los fenómenos de folklorismo, el difícil acceso a fuentes primarias y la carencia de estudios de laboratorio que arrojen datos puntuales sobre los distintos objetos en que se escribió. Declaramos: todos en este campo lanzamos hipótesis (hechas de preguntas), no respuestas.

Aunque sabemos que el paradigma oral de la literatura mesoamericana es dominante, es importante aclarar que no es nuestra intención atacar personalmente a los investigadores, colegas y maestros que, reconocemos, han sentado las bases, no solo del asunto general de palabra mesoamericana, sino de su cosmogonía y de su peso histórico específico. Creemos, (si se quiere bajo cierto idealismo) que efectivamente el conocimiento se genera a partir del debate, de la pregunta y del interés del científico social de refutar ideas. Sería absurdo y anacrónico pensar que nuestra intención es imponer una visión sobre de otra, porque en primer lugar descartamos toda postura progresiva de la literatura y no consideramos que exista una sola meta, un solo desarrollo ni una sola línea de interpretación para los fenómenos históricos y los valores estéticos de las culturas.

Algunos fragmentos de esta investigación fueron publicados entre 2018 y 2020 en la columna "El sacrificio del Sol Negro. Arte, escritura y espacio en Mesoamérica", de la revista virtual *Página Salmón*.

***

La herencia de las corrientes neomarxistas coloca a la historiografía ya no como auxiliar, sino como revisora de las funciones del historiador y de los límites de su actividad. Por lo menos a partir de la década de los 30' del siglo pasado, la Escuela de los Annales insistió en una historia analítica de carácter fundamentalmente socio-económico frente a la historia positivista, lineal y geneaológica. La Escuela de los Annales asignó a la función del historiador responsabilidades más trascendentes que la de estrictamente ser relatores de los hechos, al implicarlo en procesos políticos e institucionales complejos. La Escuela de los Annales y la dialéctica marxista descartaron la historia de los acontecimientos y la periodización tradicional para preferir una historia económica y social, interesada en los conflictos sociales y la historia del poder, haciendo a un lado la mera narración de acontecimientos para preferir la argumentación (Abellán-García, 1985: s.p.). Esto trastoca todas las áreas de los estudios históricos y no deja de lado a la historia de la literatura ni al desarrollo de la escritura, que son fundamentales, está claro, para todas las civilizaciones. La línea que esta perspectiva inaugura llevaría con el tiempo a una historia crítica, que se interesó por establecer periodos de tiempo particulares que respondieran mejor a las identidades regionales y debilitaran el eurocentrismo, en la búsqueda de los eventos críticos que moldearon la psique colectiva de las culturas, determinaron su desarrollo económico y les otorgaron conceptos que refutan, incorporan o idealizan.

Esta forma de pensar somete a la literatura a la atención constante de sus presupuestos teóricos y al aceptado cuestionamiento de autores canónicos; con el tiempo llevaría a que en América Latina, África y Asia se asentase la escuela de los estudios decoloniales o poscoloniales, nativos de la filosofía política, que se desmarcan de algunos de los presupuestos tradicionales de las ciencias sociales, plantean una epistemología (una construcción del saber) y líneas históricas propias para sus culturas, incluyendo sus manifestaciones artísticas. En ese marco introducimos nuestro estudio. Lo anterior es especialmente importante en un gremio constreñido por las reglas de la academia, por criterios de productividad, por las necesidades comerciales del turismo y el folklore. La revisión del léxico común de los estudios históricos y de algunos de sus presupuestos es fundamental para dirigirlos a la deconstrucción de los conceptos que no se adecúan a la integración de realidades apartadas del centralismo académico.

El surgimiento de códigos universales en campos como la geografía, la historia y la literatura, nos recuerda Edward Said, está basado en una correspondencia entre la autoridad que los universaliza y el poder colonial, por un lado, y en la subordinación de los colonizados, por el otro. Debemos recordar que la mayoría de las obras estándar sobre América, África, Oriente y Australia fueron escritas pensando en lectores europeos (2001: 6). Además, muchos autores que pertenecen a las culturas "de frontera" o están lejanos de la centralidad, han hecho esfuerzos exagerados por empatar las manifestaciones artísticas regionales con las hegemónicas europeas, con la intención

de demostrar la existencia de un pasado "Clásico", similar al relato fundacional de Europa para justificar su grandeza: el pasado griego.

La periodicidad tradicional de la historia y sus elementos identitarios, que pretenden unir a un grupo de personas bajo un sistema de símbolos ajeno, no bajo los elementos culturales que comparten con otros, está fundada sobre el principio del *progreso*, probablemente porque el modelo económico actual se constituyó a la par de los conceptos decimonónicos de la ciencia. Para Enrique Dussel, el mito de la Modernidad está fundado en la "falacia del desarrollismo", que consiste en pensar que el patrón de desarrollo europeo debe ser seguido por todas las culturas (2001: 60). Dussel parte de la revisión de las *Lecciones de filosofía de la historia* de Hegel, para concluir que la Modernidad aparece cuando Europa se autodefine como centro de la historia del mundo. Para él, el papel de España y Portugal es fundamental para determinar el cambio histórico que acelera el proceso de globalización. El colonialismo, en suma, es el principio de la Modernidad, que fecha en 1492 (2001: 58). La crítica a la historiografía eurocéntrica de Dussel y Walter Mignolo inaugura la corriente poscolonial, que insiste en la existencia de "epistemologías de resistencia", reclama la presencia de las "culturas de frontera" en el relato de la historia y cuestiona la periodicidad tradicional, empezando por la de su propio tiempo: el peldaño de oro no lo tiene ya la Revolución industrial, sino la ocupación (e invención) de América (2001: 61). También son parte de una tendencia más o menos nueva en Latinoamérica de utilizar palabras en plural para referir a la diferencia cultural entre fenómenos parecidos, pero que funcionan de forma diferente y llevan a sitios distintos. Los estudios decoloniales ponen en perspec-

tiva que los conceptos tradicionales de la historia también son el argumento principal para la oposición desarrollo-subdesarrollo en el orden mundial. El *desarrollo*, pues, abandona muy rápido el ámbito de las humanidades para regresar al de donde en realidad viene, al de la economía. En la literatura y en la historia de la escritura, este marco no desarrollista nos permite entender que no existe una sola línea de avance y que lo que percibimos de ella se da a partir de: 1) criterios de mercado, 2) de los intereses de quien investíga. Para nosotros, algunos de los estudios de literatura mesoamericana tienen una intención eurocéntrica, otros han fundado las bases para una interpretación propia de los fenómenos, y otros lo han hecho, como es natural, resbalando con algunas cuestiones propias de su contexto. Lo último es algo que seguramente nos pasará a nosotros; así se construye el conocimiento.

La prevalencia de estos conceptos desarrollistas, folkloristas y eurocentristas en la academia y fuera de ella merece el nombre de *progresismo*. Los historiadores progresistas utilizan la "falacia del desarrollismo" de Dussel con un sentido práctico, argumentando la necesidad de la periodización del tiempo bajo criterios universales y buscando la "grandeza" de las civilizaciones. La poca atención que se da a los cambios de la historia como ciencia, a la especialización de sus métodos y a la importancia de la interdisciplina, parte del hecho obvio de que muchos científicos sociales no tenemos claro o no hemos problematizado lo suficiente estos conceptos.

Debe llamarnos la atención, por ejemplo, que todavía se utilice como jerga común la oposición historia-prehistoria (afortunadamente cada vez más fuera de las universidades). La fórmula supone que la

historia se inaugura a parir de la invención de la escritura, pero no deja en claro cuál escritura. Es decir, supone, de nuevo, que todos los sistemas de escritura deben progresar hacia la misma meta. El progresismo da por sentado que todas las escrituras deberán "evolucionar" hacia la escritura alfabética, con lo que se descartan a priori a las escrituras pictográficas, logosilábicas, pictosemasiográficas, jeroglíficas, ideográficas, etc. y se produce un efecto casi inconsciente de buscar elementos literarios que se parezcan de alguna manera a las grandes obras escritas con alfabeto. Bajo esta luz, las culturas que no desarrollaron un sistema de escritura "complejo" no merecen siquiera un escaño en la historia, porque no eran capaces de registrarla. Si esto fuera cierto, no existiría razón para estudiar la escritura maya, por ejemplo, que en los trabajos más laxos fecha su aparición alrededor del siglo III d.C, 3500 años después de que en Medio Oriente se utilizara la escritura cuñeiforme por primera vez. Tampoco interesaría estudiar la escritura semasiográfica de Perú, que no recurre siquiera a grafías y utiliza materiales poco comunes, como hilos o cuentas para registrar ideas. ¿Si no hay registro tradicional del tiempo y de los acontecimientos no hay historia? ¿Si no hay escritura alfabética no hay literatura?

La tesis de Francis Fukuyama ha puesto en el centro de la discusión al progresismo. Este autor retoma el concepto "fin de la historia" de Hegel y de Kojève y lo guía hacia el triunfo del liberalismo occidental frente a cualquier modelo de pensamiento. Esto supone el "fin de la evolución ideológica de la humanidad" (Abellán-García, 2015: 57). Fukuyama reduce toda actividad humana a la conservación del "museo de la historia humana" (2015: 100). Para Abellán-García, la tesis de es-

te autor es la de una historia lineal y progresiva, que tuvo un principio y tiene un final. El principio de la “Historia” viene marcado por la aparición del método científico, que procede por acumulación y se “despliega a través de un doble proceso: el dominio técnico del hombre sobre la naturaleza y el deseo del hombre de ‘reconocimiento’. Ambos procesos son ‘motores’ de la ‘Historia’ y culminan con el triunfo de la democracia liberal y del sistema de mercado” (2015: 3). La tesis de Fukuyama ha repercutido en un análisis serio de los discursos centralistas, que despliegan ya no solo el monopolio de la riqueza y del territorio, sino del tiempo. El progresismo esconde el monopolio de los sucesos, nombra monarca absoluto sobre los fenómenos a la democracia liberal y establece que el único marco evolutivo posible es el suyo, incluyendo a sus fenómenos artísticos, sin detenerse a observar el atropellado paso que ha tenido el proyecto occidental en Europa y fuera de ella.

El uso del léxico tradicional de la historiografía en progresivo no es negativo si aceptamos el hecho de que las culturas efectivamente cambian con el tiempo. Este fenómeno está enmarcado con su contraparte: el folklorismo, que reduce aspectos simbólicos de una cultura a productos de consumo estandarizados, a clichés que suspenden el tiempo ideal de un pueblo. Podemos, aceptar *desarrollo* para referir al proceso de cambio en las sociedades y quizá para su despliegue tecnológico, que no necesariamente hacia una meta única, en especial cuando tratamos productos artísticos de cualquier tipo. En cualquier caso, es necesario que conjuguemos la palabra en plural, para aceptar procesos distintos de cambio: *desarrollos*. Lo mismo sucede con la literatura: *literaturas*. Hay que aceptar que la historia

está hecha de procesos particulares que llevan a metas no necesariamente iguales, incluso cuando la retórica oficial utiliza medios sutiles y explícitos para transmitir la idea contraria. El problema es, efectivamente, de lenguaje. Los preceptos desarrollo-subdesarrollo se utilizan para ocultar la supremacía occidental. Esto interioriza una categoría de dominación, crea un fetiche de folklore, referido por Said como "orientalismo", en referencia a los estereotipos construidos alrededor de la religión y la cultura "oriental" en general, sin distinción de identidades (2008: 22). Es imposible reducir los procesos a una sola línea acumulativa. Esto pasa por cambiar el modelo de pensamiento común y abrir la puerta a que existen distintas líneas de desarrollo, distintos conceptos de meta y, especialmente, eventos críticos, contextos materiales, variaciones geográficas y realidades políticas que apuntan la historia de cada cultura hacia sitios diferentes.

Así pues, sirva esta introducción para aclarar que nuestros objetivos son meramente científicos, que respetamos a quienes piensen diferente a nosotros, que reconocemos la importancia de sus estudios, pero que comprendemos bien de donde viene el nuestro. No es sobrado insistir en el lugar común (que no por ello deja de ser necesario) de lo relevante que es debatir entre todos las ideas en un ambiente de respeto, presentado argumentos, y asumiendo que una visión casi nunca tumba a otra, sino que la nutre.

I. La literatura de los pueblos nahuas y mixtecos

1. Los códices mesoamericanos y la escritura proso-semasiográfica

Los códices mesoamericanos son manuscritos proso-semasiográficos[2] creados por las culturas de México (centro y sur-este) y Centroamérica, por lo menos desde el siglo III hasta el siglo XVIII. Son documentos religiosos, cosmogónicos, políticos y con elementos de la vida cotidiana pintados sobre piel, papel amate o fibras de maguey.

La palabra "códice" proviene del latín *codex* que significa "libro manuscrito", pero este término se adoptó por convención y es de cierta forma inexacto. Los códices mesoamericanos se despliegan en una variedad de formas que pueden ser rollos, lienzos, biombos, tiras, mapas, etc., por lo tanto, son algo diferentes a los códices europeos en general. Los códices convencionales fuera de América son básicamente libros encuadernados y no necesariamente contienen imágenes, aunque si las tienen son más cercanas a las ilustraciones que conocemos en los libros actuales (Moreno, 2011: 23). Es posible que en Europa medieval "códice" fuese una forma genérica para referirse a los libros encuadernados, ilustrados o no. Poco a poco el término se amplió y hoy se acepta para los documentos "antiguos" escritos en formatos diversos, pero vale la pena considerar que incluso la palabra con la que nos referimos a ellos implica un proceso de aculturación.

En maya, el término equivalente a "escritura" o "pintura antigua" es *tz'iib*. Los mixtecos los llamaron *naandeye* o *tonindeye,* que

[2] Ver *1.1.2 La escritura proso-semasiográfica*

significa “historia de los linajes”, aunque los códices religiosos de la mixteca se conocían como *ñee ñuhu,* que significa “la piel sagrada” o “la piel de dios”. Los mexicas[3] y las demás tribus nahuas los llamaron *amoxtli*, que puede traducirse simplemente como “libro”. Para los huastecos la palabra equivalente a pintura o escritura es *zuchum*, que en su acepción literal refiere a “aliento” o “suspiro” (Johansson, 2015: 63).

Se han elaborado numerosos estudios que abordan el contenido de estos documentos, fundamentalmente pictóricos, aunque algunos contienen elementos fonéticos que muestran el camino hacia otras formas de escritura. Otros, los que se sabe que pertenecen al periodo Colonial (y de los que se conserva mayor número), tienen glosas escritas en castellano. Los datos extraídos de los códices prehispánicos sentaron las bases de la religión en Mesoamérica antes de la llegada de los españoles y ampliaron (lo hacen, todavía) el conocimiento sobre la cuenta del tiempo, la economía y las relaciones políticas de los pueblos prehispánicos. La mayoría de los estudios, es importante remarcarlo, se mantienen en la licencia de las hipótesis porque, aunque tenemos algunos testimonios de

[3] No nos referiremos en ningún caso a los mexicas, la tribu de habla náhuatl que se estableció en la ciudad de Tenochtitlán, como “aztecas”. Consideramos este término anacrónico y construido alrededor de una mala interpretación de las fuentes. Es posible que el gentilicio “azteca” fuese utilizado por las tribus que partieron del mítico Aztlán cerca del año 1325, pero fue abandonado por la tribu que fundaría Tenochtitlán, que se denominaba a sí misma *mexica*. “La histografía muestra que el gentilicio ‘aztecas’ en realidad comenzó a ser divulgado por historiadores anglosajones a partir del siglo XVIII, casi 300 años después de la conquista española. Expertos como William Robertson y William H. Prescot, por ejemplo, comenzaron a referirse a los mexicas como ‘aztecas’ para distinguirlos de los mexicanos en general (indígenas o no)” (Brooks, 2020) Utilizaremos mexica y tenochca sin distinción.

frailes españoles que estudiaron las costumbres de los indígenas en favor de la evangelización, estas interpretaciones carecen del mínimo criterio de objetividad, es probable que los testimonios se hicieran bajo presión y no tenemos elementos para considerar que las relaciones, estudios y cartas extraídas de ellos no fuesen modificadas en favor de convencer a los reyes de la viabilidad de la Conquista y/o en ahondar en el famoso debate de la presencia o no de "alma" en los indígenas y las formas adecuadas de catequizarlos. Consideramos que, en realidad, no tenemos textos alfabéticos que expliquen con certeza el significado de los glifos, en gran parte debido a que la línea directa con quienes sabían leerlos se perdió. Las dificultades naturales de las fuentes (el mal estado en que se encuentran, la poca accesibilidad para estudiarlas como primarias, la carencia de estudios de laboratorio que comprueben su origen, el absurdo recelo con el que son guardados, etc.) y el hecho de que algunas de las interpretaciones, en especial las que se sostienen únicamente en las versiones orales de su contenido, son parciales u obedecen a intereses ajenos la investigación científica, es la principal determinante en el estudio de la escritura indígena. Para su interpretación se recurre casi siempre a la iconografía comparada; se empata a los códices con otros, con objetos arqueológicos de la zona y con objetos de otras culturas.

Es común que los historiadores recurran a las crónicas coloniales para explicar su contenido, aunque lo anterior implica una seria distancia de pensamiento y el filtro infranqueable de la mirada ajena, que leía estos y otros elementos, primero, bajo los ojos de los indígenas que se los "explicaban", y luego, bajo los ojos de su reli-

gión y de sus preceptos morales. Estudios más recientes prefieren referir a las crónicas de los españoles como fuentes secundarias y abordan el contenido de los manuscritos desde la arqueología, la paleografía, la iconografía y la antropología.

Pero la escritura en Mesoamérica se desplegó en el papel y fuera de él. El arte precolombino muestra en conjunto una sintaxis y conforma un código de escritura. Más adelante podremos definir ese código como escritura proso-semasiográfica. La caracterización precisa de los sistemas también pasa por diferentes hipótesis sobre su lectura. Para algunos es más adecuado referirse al sistema de escritura mesoamericano como "logográfico" o "logofonético". Los logogramas son elementos visuales que representan por sí mismos una palabra, mientras que los pictogramas expresan mensajes "conjugados"; puede decirse que los logogramas son más específicos, pero necesitan hacer relaciones entre sí para expresar significados complejos. Los pictogramas pueden estar formados de logogramas, pero su mensaje es total, amplio y, por lo mismo, más abierto a interpretaciones. La presencia de elementos fonéticos en algunos de los glifos mesoamericanos, en especial los que nombran lugares y personas, permite identificar algunas de sus partes como logofonéticas. Bajo esta categoría deben interpretarse especialmente los códices de la zona Maya. El trabajo del lingüista ruso Yuri Knpórozov fue fundamental para descifrar el código de la escritura peninsular. Este historiador es conocido por descubrir elementos fonéticos básicos para la lectura de los códices mayas (Rosas, 2019: s.p.) Esta característica limita nuestro estudio a las escri-

turas nahuas y mixtecas, cuyos elementos sonoros son más restringidos, aunque no inexistentes.

***

La escritura en Mesoamérica se remonta al llamado *Bloque de Cascajal* (Fig. 1), un texto tallado en piedra con glifos olmecas, descubierto en Veracruz en 1999. El *Bloque* contiene 62 signos que no han sido descifrados en su totalidad y podrían datar de la fase San Lorenzo de los olmecas (1200 – 900 a.C.). Esta pieza terminó por desplazar a la escritura zapoteca como la más antigua de Mesoamérica (Magni, 2008: 64-81).



Fig. 1
Bloque de Cascajal (*circa* 1000 a.C.) Fuente: Hilliard, 2015.

Aunque no se ha demostrado una relación directa entre los sistemas de escritura del Preclásico y el Posclásico, vale decir que los antiguos mesoamericanos utilizaron la escritura desde los primeros asentamientos, en un ámbito cultural caracterizado por su diversidad lingüística. Los códices más antiguos provienen de la zona maya y fueron encontrados en tumbas de Guatemala y Belice, datadas entre el 300 y 600 d.C. (Armendáriz, 2009: 86). Las diferencias de estilo, la incorporación de glosas en castellano y la función social de los códices coloniales exige subrayar su diferencia con los elaborados antes de la llegada de los españoles. Esto ha llevado a algunos autores, como José Juan Batalla, a plantear la categoría de "Libro indígena" vs la de "Libro escrito europeo", no sólo como dos categorías cronológicamente separadas, sino incluso dentro de los propios códices coloniales, que contienen dos versiones de sí mismos: la escrita con pictogramas acompañados de glosas en castellano, y la interpretada con alfabeto.

La separación entre el Libro Indígena y el Libro Escrito Europeo en los códices que los contienen es fundamental. Podríamos exponer muchas razones, pero consideramos que basta con una de ellas. Cualquier investigador que vaya a realizar un estudio de un códice que contenga pinturas y textos explicativos, instintivamente lo primero que hace es analizar aquello que mejor conoce, es decir, la escritura alfabética. Por ello, nuestra opinión es que hay que llevar a cabo un estudio pormenorizado de ambos Libros siempre por separado y comenzando en todas las ocasiones por lo más "difícil", el Libro Indígena. Luego ya veremos qué dice el Libro Escrito Europeo, pues todos los investigadores especialistas en códices sabemos que algunos de los glosadores-comentaristas que los comentaban en la época de su realización en muchas ocasiones tenían menos conocimientos que nosotros, en otras pedían a los indígenas que les "declararan las pinturas" y éstos les mentían, en otras se inventaban sin ningún pudor los comentarios o describían cosas que no estaban reflejadas pictóricamente, etc. (2008: 49)

Estas categorías nos permiten diferenciar las explicaciones que se hicieron sobre los códices, escritas en español a veces con más de 1000 años de diferencia desde su creación. No es lo mismo la interpretación que hicieron los españoles de los documentos que el documento mismo, aunque sobre la primera se basa, erróneamente a nuestro parecer, lo que entendemos comúnmente como "literatura prehispánica".

Bajo criterios cronológicos, Pablo Escalante sostiene que existen suficientes indicios para considerar que por lo menos tres de los trece códices tradicionalmente catalogados como prehispánicos fueron creados durante la Guerra de conquista. Éstos son el *Borbónico*, la *Matrícula de los tributos* y la *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini* (2013: 99).[4] Podemos, por lo tanto, identificar tres categorías temporales, muy básicas, pero muy necesarias: a) Códices prehispánicos, b) Códices de contacto, c) Códices coloniales [Tabla 1]. Las interpretaciones en castellano que se han hecho de los documentos deben tratarse a parte y utilizarse para comprobar algunos datos sólo en aquellos que son contemporáneos a las interpretaciones y siempre bajo conciencia de su anacronía. La mayoría de los documentos coloniales y de contacto comparten elementos de escritura pictográfica con explicaciones en castellano que facilitaron su comprensión a los sacerdotes católicos.

[4] Aunque se cree que el *Códice Bodley*, que pertenece a la región mixteca, fue elaborado entre 1519 y 1521, si tomamos como referencia la caída de Tenochtitlán el 13 de agosto de 1521 y el establecimiento del marquesado del Valle de Oaxaca el 15 de octubre de 1522 es posible inferir que el contacto español con la región montañosa de la mixteca fue tardío con referencia al centro del territorio y es posible que el *Bodley* fuese elaborado bajo los métodos prehispánicos.

En cuanto a su lugar de origen, los códices mesoamericanos se dividen en tres: los de la zona maya, en la Península de Yucatán, sureste de México y Centroamérica; los de la mixteca, al noroccidente de Oaxaca, sur de Puebla y oriente de Guerrero, y de la zona nahua, al centro de México [Mapa 1]. Su contenido no es uniforme. De 19 documentos prehispánicos y coloniales tempranos registrados, seis abordan temas político-genealógicos, dos son histórico-cartográficos, cinco son *tonalámatl* (libro-oráculos o almanaques de los destinos), tres son calendarios rituales, dos son calendarios astronómicos y uno es un calendario adivinatorio (Galarza, 2009: 9).

Mapa 1. Clasificación aproximada de los códices mesoamericanos por región



Fuente: elaboración propia a partir de platilla web.

Existen varios formatos de códices, como hemos dicho. En el más común, el papel está plegado a manera de biombo. Existen también tiras similares, pero que no se pliegan; códices tipo "rollo", así como lienzos y manuscritos de una sola hoja (Gutiérrez, 1988: 11-14).

Pueden identificarse características iconográficas respecto a cada zona, a su vez ligadas a un estilo. El estilo Mixteca-Puebla es el más extendido y el que encontramos en dos de las tres zonas: nahua y mixteca, aunque existen diferencias importantes entre estas regiones, empezando por que no tenemos con nosotros un códice nahua cronológicamente prehispánico y por lo tanto es difícil establecer sus características precisas. Ningún estilo desplegó el uso de perspectiva; el espacio general es bidimensional y los dibujos, aunque tienen escalas, no recurren a una secuencia necesariamente lineal, sino a un acomodo espacial, en un primer nivel, y en un segundo, a un acomodo sintáctico (Gruzinski, 1994: 87).

La mayoría de los códices prehispánicos están a resguardo en bibliotecas, museos y centros de investigación en Europa. Muchos de ellos desaparecieron en los autos de fe de la Colonia temprana.[5] En México, la biblioteca del Museo Nacional de Antropología e Historia resguarda el original de la *Tira de la peregrinación* o *Códice Boturini*, que relata la partida de los mexicas de la ciudad

[5] El ejemplo más común es la quema de códices perpetrada el 12 de julio de 1562 por el misionero franciscano Diego de Landa, en el que habrían sido incinerados por lo menos cuarenta códices mayas (Rosas, 2019).

mítica de Aztlán hasta su establecimiento en el lago de Texcoco; el *Códice Selden*, que relata la genealogía de la familia gobernante de Jaltepec, y la *Matrícula de tributos*, que reseña la lista de tributos que los pueblos dominados por los mexicas debían entregar a Tenochtitlán. La *Tira de la peregrinación* y la *Matrícula de los tributos* pueden considerarse códices de contacto, mientras se ha estimado que el *Selden*, aunque fue elaborado en la Colonia, mantiene los elementos iconográficos prehispánicos sin mayor influencia española. Se conservan, además, numerosos códices coloniales. Se piensa que el *Códice Grolier* (también llamado *Códice Maya*) puede ser el único códice cronológicamente prehispánico que se conserva en México, pero también se cree que pudo haber sido falsificado en el siglo XX.

Tabla 1. Listado de códices según su etapa de elaboración.

	NOMBRE	ORIGEN[6]	FECHA DE ELABORACIÓN	RESGUARDO	CONTENIDO
CÓDICES PREHISPÁNICOS	*Códice Grolier* (*Códice Maya*)	Maya	S. XII. Existe controversia sobr su autenticidad.	Biblioteca del Museo Naciona de Antropologia e Historia, México.	Oráculo.
	Códice Dresde	Maya	Entre el Clásico y el Posclásicc tardío (400 d.C – 1521 d.C.)	Bibloteca Sächische Landes-bibliotek, Alemania.	Calendario adivinato-rio/astronómico; oráculo.
	Códice París	Maya	Entre 1185 d.C. y 1441 d.C.	Biblioteca Nacional de París, Francia.	Calendárico-astronómico.
	Códice Tro-cortesiano (Códice Madrid)	Maya	Posclásico tardío (1200-1521 d.C.)	Museo de América de Madrid España.	Calendario adivinatorio, oráculo.
	Grupo: Borgia. • *Códice Borgia,* • *Códice Laud,* • *Códice Vaticano B,* • *Códice Cospi,* • *Códice Fejérváry-Mayer (Tonalámatl de los Pochtecas)*	Mixteca (?) Puebla - Tlaxcala (?)	S. XIII - XV (?)	Códices *Borgia* y *Vaticano B:* Biblioteca Apostólica del Vaticano, Roma. *Códice Laud*: Biblioteca Bodleiana, Universidad de Oxford, Inglaterra. *Códice Cospi:* Biblioteca Universitaria de Bolonia, Italia. *Códice Fejérváry-Mayer*: Muse de Liverpool, Inglaterra.	*Tonalmatl* (oráculos), *Tonalpohualli* (cuenta de los destinos).
	Códice Becker 1	Mixteca	s. XIII (?)	Museo Etnográfico de Vien Austria.	Histórico (vida de 8 Venado)
	Códice Viena (Códice Vindobonesis núm. 1)	Mixteca	Principios del s. XVI	Biblioteca Nacional de Austria	Histórico; genealógico; cosmogóni-co.
	Códice Bodley	Mixteca	1519 - 1521	Biblioteca Bodeliana, Univer sidad de Oxford, Inglaterra.	Histórico; genealógico.
	Códice Nutall	Mixteca	s. XIV – XV	Museo Británico, Inglaterra.	Histórico; genealógico (vida de 8 Venado)
	Códice Colombino	Mixteca	s. XII	Biblioteca del Museo Naciona de Antropologia e Historia, México.	Histórico (vida de 8 Venado y Garra de Juagar)
	Códice Selden	Mixteca	Finales del siglo XVI. Es cons derado prehispánico porqu no existe influencia españo en su elaboración.	Biblioteca Bodleiana, Univer-sidad de Oxford, Inglaterra.	Histórico; genealógico.
CÓDICES DE CONTACTO	*Códice Borbónico*	Nahua	Colonia temprana	Biblioteca de la Asamblea Nacional de Francia.	*Tonalmatl* (oráculo); calendario r tual.
	Tira de la Peregrinación (Códice Boturini)	Nahua	Colonia temprana. Posible-mente entre 1530 y 1541	Biblioteca del Museo Naciona de Antropologia e Historia, México.	Histórico.
	Matrícula de los tributos	Nahua	Colonia temprana.	Biblioteca del Museo Naciona de Antropologia e Historia, México.	Listado de tributos que debían en-tregar los pueblos dominados por los mexicas.
	Lienzo de Quauhquechollan	Puebla	1524	Museo Regional de Cholula, México.	Topográfico; histórico.
CÓDICES COLONIALES	Grupo: Códices de Te-tzcoco. • *Mapa de Quinantzin,* • *Mapa de Tlotzin,* • *Códice Xolotl.*	Estado de México	S. XVI	Biblioteca Nacional de Francia	Topográficos; genealógicos; histór cos.
	Grupo: Magliabechiano • *Códice Tudela* o del *Museo de América* • *Libro de figuras* • *Códice ritos y costumbres* (Perdido) • *Códice Magliabechiano* • *Códice Ixtilxochitl I* (Primera parte)	Centro de México	S. XVI	Biblioteca Nacional Central de Florencia, Italia, con excepción del *Códice ritos y costumbres*, perdido.	Históricos; religiosos
	Códice de Tepetlaztoc (Códice Kingsbourg)	Estado de México	S. XVI	Museo Británico, Inglaterra.	Topográfico; político; histórico
	Grupo: Techialoyan. • 55 códices	Estado de México, Hidalgo, Tlaxcala, Ciudad de México	S. XVII y XVIII.	Biblioteca Nacional de Antro-pologia e Historia, México.	Histórico; político; genealógico
	Códice Mendocino	Ciudad de México	1541 - 1542	Bibloteca Bodeliana, Universi-dad de Oxford, Inglaterra.	Histórico; calendárico
	Lienzo de Zacatepec	Santa María Zacatepec, Oaxaca.	1540 - 1560	Biblioteca Nacional de Antro-pologia e Historia, México.	Histórico; genealógico; cartográfico
	Lienzo de Tlaxcala	Tlaxcala	1550 - 1564	No se conserva el original. Facsímiles: Biblioteca Nacional de Antro-pologia e Historia, México.	Histórico.

[6] Los códices coloniales se clasifican aquí con la división política actual.

			Universidad de Tulane, Estados Unidos.	
Códice de Tlatelolco	Ciudad de México (Santiago Tlatelolco)	1565 (?)	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México.	Histórico.
Códice Sierra	Mixteca Alta (Tejuapan)	1550 – 1564	Biblioteca Histórica José María Lafragua de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México.	Histórico; vida cotidiana.
Códice Durán	Morelos	1581 (?)	Biblioteca Nacional de Madrid	Histórico; religioso; calendarico
Códice Ramírez (*Códice Tovar*)	Ciudad de México (?)	1587	Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, México	Histórico; mito fundacional nahua.
Códice Telleriano-Remensis	Ciudad de México (?)	S. XVI	Biblioteca Nacional de Francia	Calendárico-religioso
Códice de Tlaltenango	Morelos	S. XVIII	Desconocido.	Cartográfico.

Fuente: elaboración propia con información de Escalante, Valdivia y Yagasinawa (2008); Galarza (2009); Batalla (S.F.), Castañeda (2010) y Sánchez (2014)

1.1 La escritura en Mesoamérica

Walter Benjamin apunta que en el arte prehistórico la función mágico-religiosa de la obra, que posee *valor de culto*, se distingue de las funciones del arte después de las revoluciones tecnológicas, en las que la obra se expone y se reproduce de forma masiva y líquida. El papel del arte a partir de los medios de reproducción se denomina *valor de exhibición*. A partir de aquí empieza a distinguirse *arte* de su uso tradicional como *técnica*¸ en el sentido de "hacer bien y bonito" determinada actividad, como cuando decimos "el arte de la cocina" o "el arte de la construcción", y empieza a comprenderse más como *obra de arte*. El sentido de la obra como la entendemos ahora pasa inevitablemente por su valor de exhibición (*cfr.* Benjamin, 2003). Esto no excluye que las obras puedan someterse a procesos de reauratización o revitalización (Benjamin refiere al valor de culto como manifestante del "aura de la obra"), o que las obras con valor de culto no convivan en nuestra época con aquellas que tienen valor de exhibición, por lo que en el fondo estas categorías no son cronológicas.

Aquí conviene descartar el sentido progresivo de las nociones tradicionales de la historia, en particular las que se refieren a lo "prehistórico". Así se refiere Benjamin al criterio cronológico en el que se desarrollaron con fuerza culturas que privilegiaron el valor de culto, pero la forma en que utiliza la palabra nos hace pensar que no concibe en ella exclusivamente al arte neolítico y paleolítico, sino a formas del arte visual y la escritura que no desarrollaron los mismos sistemas que en Europa occidental. Es necesario, por tanto, desmarcar el término de *salvaje*, *iletrado*, *subdesarrollado*, *no*

civilizado, bárbaro, indio, etc. y también dejar de comprender la prehistoria como "anterior a la historia", si por consecuencia queremos evitar decir que las culturas que no desarrollaron escritura glotográfica están fuera del relato de la humanidad. En nuestra investigación nos limitaremos a referirnos a culturas *sin alfabeto*.

Los códices prehispánicos de Mesoamérica, junto con el arte rupestre, la piedra labrada y piezas de distinto índole que forman el culto a los dioses prehelénicos (entre muchas referencias posibles al culto en sociedades milenarias) carecen de valor de exhibición y sobreponen el valor de culto. En Mesoamérica las representaciones artísticas estaban ligadas con la cosmogonía y con una locución cuya meta era mantener el delicado orden del universo. Las imágenes de los códices, a la manera de Benjamín, "están al servicio de la magia" (2003: 53). Importa más el hecho de que existan a los ojos de los dioses a que sean propiamente vistas o leídas, aunque el hecho de que formen parte de ciertos rituales implica a su vez una función ideológica, política; un ejercicio del poder.

La lectura de los manuscritos indígenas se emparenta con los rituales. En este sentido los códices son obras colectivas que no estiman al autor ni al estilo en que fueron escritos. No es importante que sean muy "buenos" u "originales", sino que se adscriben a un sustento cultural y a un modo de pensamiento basado en la colectividad, por eso es delicado pensar que fueron escritos por *alguien*, porque es más importante pensar que fueron escritos por y para *algunos*. Aunque no sabemos cómo exactamente, es probable que se exhibieran en un contexto ritual que requería conocimientos específicos para la interpretación y exigía una educación especial. Es

posible que los *tlaculios* (escribanos y sacerdotes encargados de su preservación y elaboración), supiesen de memoria el contenido de los manuscritos y lo transmitiesen oralmente a la gente común. La relación intérprete + oyente + paso del tiempo + reinterprete implica de por sí un movimiento en el que los relatos se transforman, cambian de intereses y colorean de forma distinta el mundo.

Nos permitimos recurrir a un testimonio Colonial, con la franca aceptación de que el concepto "tlacuilo" ha sido explicado con base en este testimonio. Nos parece lo suficientemente revelador, aunque lo tratamos con asterisco. Nos llama la atención que está escrito en primera persona, y el relator pudiese, tal vez, referirse a sí mismo. Está contenido en *Cantares mexicanos*, una de las obras que recopila la sabiduría oral de los nahuas a los ojos de los primeros cronistas: "Yo canto las pinturas de los libros/y las veo revueltas;/soy un pájaro elegante/porque hago hablar a los códices/en la casa de las pinturas." (Sahagún, circa. 1525. Citado y traducido por Hill Boone, 1994: 75) Estos testimonios nos acercan a un modo de lectura que transcurría entre los discursos orales y los escritos, permitiendo la interpretación más o menos libre por parte del sacerdote, el que "canta las pinturas". Éste posiblemente leía el texto frente al público con libertad similar al del director de teatro del mundo occidental, que manipula el texto dramático, pero mantiene la esencia narrativa. Posiblemente los sacerdotes-escribanos tenían cierta licencia para la interpretación, pero no podemos pensar que esta libertad se llevase al extremo, porque no sabemos qué tanto la sociedad prehispánica apreciaba la originalidad, pero sí sabemos

que lo que hoy entendemos como *su arte* no cumplía funciones de entreteniendo.

En el mundo nahua, la clase noble, los *pipiltzin*, diferentes de los *macehuales* (personas comunes), recurrían a los conocimientos que conservaba en sus libros para legitimar el poder y esparcir una versión de la historia conveniente para sus intereses. Algunos investigadores han escogido la palabra *tlapializtli*, para designar el orden, sentido y orientación del cosmos contenido en el arte y escritura náhuatl (Gruzinski, 1995: 17). La función educativa de los códices, útil para la afirmación de las ideas dominantes de los grupos en el poder, se explica en parte en el fenómeno colonial de evangelización. Los miembros del clero en América se recargaron en la exposición mnemotécnica de imágenes, en lo que Gruzinski llama una "guerra de las imágenes", que a la postre llevaría a un proceso de aculturación y sobreexposición de los ídolos cristianos sobre los indígenas, incluso cuando este fenómeno está enmarcado en un proceso de resistencia a la idolatría de santos, vírgenes y a apóstoles, consecuencia de las ideas de la Reforma luterana (1994: 74), que sin embargo en España no tuvo el mismo efecto que en el norte de Europa, sino que su uso pudo haber aumentado por las necesidades de la conquista espiritual. El fenómeno de aculturación no puede explicarse sin la sobreexposición de imágenes. El éxito del proyecto evangelizador se sostiene en que los religiosos católicos sobrepusieron y moldearon lo suficiente sus imágenes religiosas, y cuando lo hacían "repetían los gestos de los antiguos sacerdotes, que desplegaban los códices como acordeones frente a los ojos de los indios, y estos indios probablemente fijaban en las imágenes cristia-

nas una mirada todavía preñada de la espera y el temor que suscitaban las pinturas antiguas" (Gruzinski, 1994: 76). Joaquín Galarza lanza la hipótesis de que estos documentos se colocaban extendidos en el suelo sobre petates, que el *tlacuilo* fungía como intérprete y se sentaba junto con los oyentes alrededor del códice. Los oyentes no podían comprender por completo lo que estaba ahí escrito, aunque quizá conociesen la esencia anecdótica de lo que se relataba (Galarza, 2009: 7). Los *tlacuilos* podían transcurrir entre las distintas secciones del códice sin necesidad de una lectura lineal. Otros apuntan que es posible que los códices fuesen desplegados sobre los muros de los palacios para que los nobles conocieran los episodios de la historia del señorío y su región. Al mismo tiempo que les mostraban las imágenes, los sabios les explicaban las historias para que las memorizaran. Esto implica más funciones compartidas entre el conocimiento oral y el escrito; la primera encontraba en la otra su sustento ideológico (Escalante y Velázquez, 2014: 22).

Es probable que la afirmación del poder político fuese el telón de fondo de estas aplicaciones performativas de la lectura. La función final de estos "actos" era esparcir un orden de ideas particular sobre la sociedad en la que vivían; por esta razón uno de los temas más comunes en la literatura mesoamericana es la historia de los linajes y los mitos de origen divino de los gobernantes (ver 3.3 *La literatura mesoamericana como afirmación del poder*).

1.1.2 Proso-semasiografía, hipótesis sobre los códigos en la literatura mesoamericana

Diversos autores señalan que la lectura en Mesoamérica implicaba una visión de acontecimientos que no se sostiene únicamente en el medio en el que se vierte, sino que recurre a elementos performativos. Como la escritura jeroglífica, la escritura mesoamericana puede tener poca relación con la fonética (pero la tiene, en verdad). En las hipótesis que se inclinan por la semasiografía, las grafías tienen un sentido parcial sin sus recursos extraescriturales y la lectura no tiene una sola interpretación o traducción literal, porque las ideas codificadas pueden expresarse oralmente utilizando múltiples recursos del discurso, que pueden modificar en alguna medida el mensaje, aunque probablemente no cambiarlo sustancialmente. Es muy posible que la audiencia ya conociese algunos elementos de la historia relatada, que se sostenían en un lenguaje de símbolos reproducido también fuera de los libros. La lectura formaba, junto con estos recursos, el ámbito ritual al que pertenecen varios de los códices en Mesoamérica.

Patrick Johansson ha demostrado que los códigos de traducción de la literatura indígena sufren un cambio irremediable con la pérdida de sus elementos performativos, en la medida de que lo oral no existía como elemento único de lectura o de interpretación unidimensional, sino a partir de los elementos dinámicos como las modulaciones de voz, danza, gestos y un conjunto de dramatizaciones que incluyen los elementos del ritual en el que se presentaba, como el vestuario y la música (2005: 7-27). Nosotros agregaría-

mos, en especial para los textos rituales, las ofrendas o sacrificios para la entidad a la que fuesen dedicados los cantos.

Semasiografía es un término de la lingüística difícil de definir y del que existe poco acuerdo. Nosotros lo escogemos en conjunción con *prosodia* porque creemos que es un camino explorable para una mejor comprensión de los sistemas de escritura en Mesoamérica. Tenemos ejemplos que ilustran esta escritura, como el *quipu* incaico [Fig. 2]. No es ejemplo, sin embargo, de proso-semasiografía, porque no sabemos si recurre a elementos performativos, sino que omite la necesidad del registro verbal para transmitir información. El *quipu* es una forma de registro de información por medio de patrones que servía para consignar cantidades precisas de cosas, para memorizar y reconocer conceptos a partir de combinaciones numéricas. Lo más importante de estos registros es que no necesitaban pasar por una interpretación verbal unívoca, porque los conceptos conocidos a partir de combinaciones podrían expresarse con sinónimos o formas retóricas. Las combinaciones se codificaban en un sistema de nudos en una serie de cuerdas verticales, unidas por un cordón más grueso en horizontal. Los *quipu* que se preservan provienen del Horizonte Tardío de las culturas de Perú (1400 – 1550 d.C.)



Fig. 2
Quipu incaico (*circa* 1400 – 1550 d.C.)
A resguardo en el Museo de América de Madrid

El *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin define *prosodia*, como la parte de la gramática que, además de ocuparse de la pronunciación correcta de las palabras en tanto a acento, cantidad y duración, se ocupa de "las particularidades fónicas de los elementos métricos tales como la *medición*, la *melodía*, proveniente del *ritmo*, y también el *acento* y la *cantidad* o *duración*." (2006: 411. Las cursivas son de la autora). Menos académica, Elsa Mora nos dice que la prosodia es "esa característica que hace de la voz nuestro canto" (2009: 16). Medición, melodía, acento, cantidad de palabras y duración son elementos propios de la retórica, la música y las artes

escénicas, a la que pudiesen recurrir los sacerdotes-lectores de los códices, sin pasar necesariamente por una interpretación única del contenido. Los códices mesoamericanos de contenido religioso eran leídos en un contexto que otorgaba cierta libertad a los intérpretes. Los significados dependían, según esta hipótesis, del contexto en el que fuesen leídos y no necesariamente en el contenido denotado, el *pool* de tradiciones, referencias culturales, nombres y formas divinas, las palabras adecuadas para referirse a aspectos religiosos determinados y el valor ritual de los objetos, que se transmitía oralmente, sostenía la lectura de los códices y viceversa. No hay que dejarse llevar por la aparente separación, porque los "cantos" o "poemas" podían ser distintos cada vez y estas diferencias eran imposibles de registrar, porque el sistema de escritura no actuaba de esa manera, no siempre transmitía mensajes concretos o unilaterales. La *proso-semasiografía*, el neologismo que proponemos, añade el prefijo *proso-*, de *prosodia*, para incluir ahí la entonación y los recursos dramáticos que los sacerdotes pudiesen dar a la lectura. Se trata, por supuesto, de otra hipótesis, o de la extensión de una.

Estos sistemas gráfico-visuales-performativos tienen su antecedente en los orígenes del arte. El descubrimiento en 1994 de la Cueva de Chauvet, en cuyo interior se encuentran dibujos de unos 30 mil años de antigüedad, es un ejemplo que nos vale a pesar de aparente lejanía. El descubrimiento de las pinturas rupestres de esta cueva ha revelado un nivel de refinamiento extraordinario en las técnicas del arte prehistórico. Estas pinturas tienen un carácter cinético y performativo. Las imágenes de osos, caballos, bisontes y

rinocerontes poseen trazos uno encima de otro que, junto con las características de relieve de las superficies donde están pintados, sugieren que eran las sombras de los humanos prehistóricos reflejadas por la luz de las antorchas con las que se escenificaba un juego teatral con los animales (Herzog, 2010). Esta forma de codificar mensajes y contar historias no necesita una traducción unívoca a palabras, puede existir en un ámbito teatral más o menos moldeable. No es lo mismo contemplar los dibujos en frío que imaginar su potencia cinemática, quizá acompañados de elementos de escena, como danza, sonidos, música o vestimenta, que conforman la prosodia. Se trata de representaciones artístico/dramático/literarias que no necesitan recurrir a un discurso verbal único para afirmar su contenido; existen en el ámbito de un código visual más o menos esparcido, y en un sistema de símbolos mágicos.

En el mundo indígena, la imagen tenía un efecto por sí misma sin tener que ser expresada siempre de la misma forma, o incluso sin necesitar el lenguaje verbal, como en el *quipu*, porque "se pensaba también en imágenes" (Johansson, 2004: 44). Además, el texto alfabético "enlaza de manera consecutiva y consecuente los acontecimientos sobre un eje lineal de narración, mientras que la composición gráfica de los esquemas narrativos es polidimensional y se 'dispersa' a veces sobre varias láminas" (2004: 46). Por esa razón, en la escritura pictórica la disposición de los elementos es determi-

nante para el mensaje, pero no necesariamente obedece a patrones lineales.[7]

En *Sistemas de escritura*¸ Geoffrey Sampson ofrece una construcción conceptual centrada en el análisis de las escrituras fonéticas y los sistemas glotográficos. Este trabajo apunta a la definición de escritura proso-semasiográfica, aunque Sampson todavía no agrega el elemento prosódico. Semasiografía se entiende como un sistema de comunicación gráfica cuyos elementos no son intrínsecos a la lengua oral, es decir, se refiere a una serie de signos que no son traducibles directamente a palabras y no recaen en el discurso; es diferente de los sistemas logográficos, en el que los dibujos tienen una traducción univoca (el signo & como "*and*" en inglés o 😊 como traducción literal de "felicidad") y de los sistemas glotográficos, en donde las letras tienen una equivalencia fonética (1997: 40-43). Los sistemas de escritura de las lenguas romance que utilizan el alfabeto latino, como el español, utilizan un sistema de escritura glotográfico, es decir, que parte de una lengua oral; son modelos

[7] Vale la pena recordar que las reglas de lectura grecolatinas no son las únicas ni las más utilizadas en el mundo. En árabe, el sentido de escritura es inverso al nuestro: se escribe de derecha a izquierda, hecho que "repercute, además, en la manera de disponer los párrafos, en la maquetación, en la encuadernación, etc." (Giménez, S.F.) Las páginas de una publicación se pasan de izquierda a derecha y van cosidas a ese lado, es decir, se modifica el sentido tradicional del libro. En la escritura china, utilizada por cerca de 1,000 millones de personas y en los sistemas heredados, como el japonés, el coreano y el vietnamita, la predominancia técnica de la caligrafía y el carácter simbólico del ideograma obligan a una concepción simbólica y conceptual del signo escrito, en donde la fonética tiene un lugar no predominante frente a la exposición de una idea que aglomera conceptos. No debemos estancarnos en la pregunta ociosa de si los signos vertidos en los códices mesoamericanos son o no escritura; debemos asumir que los pictogramas mesoamericanos son un ejemplo de escrituras no lineales, no fonéticas y no alfabéticas.

de sistematización de una lengua hablada. Casi toda la literatura en occidente está escrita bajo este sistema, pero es necesario señalar que el desarrollo de una escritura de estas características no limita sus facultades como únicas para crear discursos literarios; las grandes obras de la literatura china, por ejemplo, están escritas bajo un sistema logográfico, en donde las unidades de expresión o ideogramas expresan palabras antes que sonidos.

Sampson, quien define de mejor forma semasiografía, utiliza calificativos del discurso progresista como "escrituras primitivas" o de culturas "no civilizadas". Textualmente: "cuando pasamos de las sociedades primitivas a las sociedades más civilizadas, invariablemente encontramos que los sistemas semasiográficos son reemplazados por una escritura glotográfica de algún tipo" (1994: 43), al extremo, incluso, de señalar que "un sistema debe ser glotográfico para llamarse escritura." (1994: 43) Sampson comienza preguntándose si la definición de escritura debe conformarse con los procesos sistemáticos de codificación de la lengua oral e introduce el ejemplo de una carta escrita por una joven de la tribu yukaghir del nordeste de Siberia escrita bajo un sistema semasiográfico (1994: 40), pero concluye que estas formas de expresión no son realmente escritura, como si el hecho de que se ignoren los elementos esenciales para la decodificación del mensaje cancelase la posibilidad de lectura. Para nosotros conviene seguir las ideas de Derridá, que aduce el cambio en los sistemas de escritura a un fenómeno de abreviación; bajo esta luz, los sistemas de escritura derivan unos de otros sin que se modifique su estructura fundamental y remplazan unas a la otra en la medida que hacen ganar más espacio y más

tiempo (Derridá, 1986: 355).[8] Para Derridá la historia de la escritura imita el proceso de abreviatura que vive la ciencia como proceso de especialización: circula entre dos épocas, la de una pictografía absoluta que "duplica la totalidad del ente natural en un consumo desenfrenado de significantes" y una escritura "absolutamente formal", donde el significante es mucho más inequívoco (1984: 360-361).

> No habría historia de la escritura e historia del saber –podría decirse simplemente historia– sino entre esos dos polos. Y la historia no es pensable más que entre esos dos límites, no se puede descalificar a las mitologías de la escritura universal –pictografía o álgebra– sin sospechar del propio concepto de historia. Si siempre se ha pensado lo contrario, oponiendo la historia a la transparencia del lenguaje verdadero, fue indudablemente por ceguera respecto de los límites a partir de los cuales, arqueológico o escatológico, se formó el concepto de historia. (Derridá, 1986: 360)

Pero el fundamento evolutivo de la escritura no puede trasladarse en automático a una justificación de supremacía lingüística y cultural; esto ha sido señalado por los estudios decoloniales. Edward Said insiste en que el auge de la etnografía, la lingüística, la teoría racial y la clasificación seudocientífica de los pueblos enarbola que las diferencias entre los pueblos están codificadas en jerarquías y esquemas que utilizan con libertad categorías de "lo primitivo", "lo salvaje", "lo degenerado", "lo desarrollado", "lo natural y "lo antinatural" (2001: 6). En los cambios lingüísticos, se acepta que la escritura alfabética es el estado perfecto de la escritura, alegando algo cercano a la preeminencia de estos sistemas en las civiliza-

[8] "Desde este punto de vista, la pictografía, método primario que utiliza un signo por cosa, es el menos económico." Señala Derridá a propósito de la economía sígnica de la escritura en América, cuya característica sería el "derroche de signos" (1986: 358).

ciones refinadas; para nosotros es un fenómeno que responde a la economía del lenguaje y merece que nos detengamos a observar el fundamento mismo de la historia como progresiva.

Un ejemplo de este fenómeno se observa en los cambios en la escritura en China: cerca de la década del 70 del siglo pasado se adoptó un sistema simplificado de caligrafía, más cercano a las escrituras fonéticas occidentales. Antonio Rodríguez señala que esto se debió a la necesidad de simplificar un sistema que tenía muchas formas de referirse al mismo concepto y que utilizaba demasiados signos:

> A pesar de lo que [la caligrafía tradicional] significa para los chinos, pues a ello deben, en cierto modo, la unidad de su idioma escrito (hay múltiples dialectos, pero en todas partes se escribe con los mismos signos), la caligrafía clásica constituye, ya, un obstáculo para el desarrollo de la vida cultural. La cantidad y complejidad de los trazos (hay ideogramas que se forman con más de cincuenta), dificulta extraordinariamente el aprendizaje (un adulto necesita de 400 horas para aprender 2,000 signos). Las transmisiones telegráficas son difíciles. Las máquinas de escribir, con 600 caracteres, son pesadas y de difícil manejo. Los linotipos, sin los cuales no se concibe la moderna tipografía, imposibles (…) El sistema fonético será adoptado por las mayorías, como vehículo general para la difusión del pensamiento. Pero la escritura clásica no desaparecerá, como no desaparecerán los cientos de millares de libros que las grandes bibliotecas de China conservan. Quedará, seguramente, como un arte refinadísimo, y como una expresión de alta cultura, para los eruditos." (1997; 29-34)

No obstante, esgrimir este hecho como argumento para la visión evolutiva de la escritura se debilita si consideramos que el fondo del suceso justamente al revés: si la simplificación es el estatuto perfecto de la escritura, entonces podríamos decir que el fenómeno evolutivo esconde un decrecimiento o debilitamiento en los sistemas en lugar de un acto de refinamiento. Esta inversión nos in-

dica que es necesario abandonar tanto los calificativos primitivistas y referentes a la progresión lineal de la lengua, como los que defiendan otros sistemas: es igual de absurdo el extremo desarrollista hacia la simplificación como el que esgrime un mayor valor a partir de la complejidad de los sistemas. Los sistemas sirven para cosas diferentes, y nada más.

Ante todo, la escritura es una forma de comunicación distinta de la oral que necesita de un medio físico para reproducirse. En palabras de Prem es "un procedimiento con varios niveles que consiste en poner algo en clave" (2004: 43). No podemos determinar las cualidades que vuelven escritura a los sistemas a partir de su código, sino que el hecho mismo de codificar es su cualidad. Sus formas de aplicación pueden confluir entre lo glotográfico (fonético), lo logográfico (ideográfico) y lo semasiográfico (pictórico), sin que una de sus formas sea superior más que por razones puramente prácticas; pueden incluso convivir en un mismo tiempo/espacio, como lo hacen en verdad, y pueden también establecer puentes entre sí. Para la historia de la escritura, el dominio de la cultura europea y la hegemonía de sus formas de comunicación es más un hecho político que determinante en su evolución. Para nosotros, la diferencia fundamental entre proso-semasiografía y glotografía es que el primer sistema está más cerca de la pintura y el teatro que el segundo; en cuanto a su lectura, observemos que es posible que los documentos pictóricos mesoamericanos fuesen *interpretados* en el sentido teatral del término, no *leídos* en forma íntima, por lo que se acercan más a la literatura homérica que a la renacentista; consideremos que los documentos adivinatorios u oráculos fuesen

consultados, como se hace desde hace más de dos mil años con el método tradicional del *I-Ching* o como se utiliza la lectura de baraja hasta el día de hoy. En occidente, el carácter individual de la obra literaria no se desarrolló sino hasta la aparición de la imprenta. Esto quiere decir que, durante 4400 años, desde la invención de la escritura en Mesopotamia en el 3000 a.C. hasta la imprenta de Gutemberg en 1440 d.C., Europa no conoció una relación íntima con la escritura ni concebía los libros de bolsillo. Marshal McLuhan ha asegurado que "el libro impreso agregó mucho al nuevo culto del individualismo". Exactamente lo mismo ocurría con la autoría literaria, que era absurda o menos importante antes de la invención del libro como mercancía (1997: 50, 122). La aparición de los libros impresos coincide con la aceleración del proceso antropocentrista, que es la piedra angular del individualismo occidental. El hecho de que España se encontrara durante la Conquista en el momento histórico inmediatamente anterior al Siglo de Oro conduce a la tentadora idea de que la literatura indígena debería parecerse a la de Cervantes, pero esto es un absurdo; la escritura mesoamericana, que tenía funciones esencialmente comunitarias, políticas y rituales, colapsó con la naciente concepción de la literatura íntima.

La escritura proso-semasiográfica de los códices comparte con la logografía la cercanía con lo visual, pero encuentra su rasgo característico en que la primera recurre a fuertes elementos contextuales para su lectura; está relacionada con la cultura y exige una penetración más completa en los valores metatextuales de donde nace, por eso sólo podía ser interpretada por una clase especialmente entrenada para ello. Esto significa mayores problemas

para la traslación a formas fonéticas, puesto que en pocos casos obedecía al principio de "lo literal". A este problema sumamos el principio de ambigüedad en la escritura, que parte de la lengua misma; el náhuatl, por referir a la lengua del centro del país, utiliza numerosos homónimos (palabras con varios significados), sinónimos (palabras diferentes que significan lo mismo) y signos homográficos, (un solo signo que tiene varios significados). (Prem, 2004: 42)

2. Tentativas para esclarecer el problema de la *literariedad* en la escritura mesoamericana

Para Foucault la literatura no es exactamente la obra ni el lenguaje, sino un tercer término que parte del contacto entre ellas y establece una relación "oscura y profunda" en sus fundamentos. Para el sociólogo francés, existe un cambio de paradigma que tiene lugar en Europa en la transición entre el siglo XVIII y el XIX (1996: 64). Esta transición es un acontecimiento en la actitud frente a la *acción de escribir*, no una censura al hecho ni un límite en el papel de los autores. El filósofo parte de las "tentativas de asesinato" que fundan el concepto sagrado de la literatura de los siglos posteriores: el Autor, con mayúscula. Este poderoso ente es la vuelta de carro completa respecto de una escritura que sigue una técnica que no puede cambiarse y de la función colectiva de la obra, que debía embonar siempre en las tradiciones. No niega de forma alguna el rol de los autores de la literatura clásica, pero acepta que estas obras adquieren su importancia a través de la prueba del tiempo. Acepta que ya lo eran por su función de cohesores sociales en el ámbito comuni-

tario en que fueron escritas y por una larga tradición que las hizo posibles. Esto no patina en absurdo de arrancar del podio a los autores fundamentales de la literatura mundial, sino que señala que a la literatura posterior al siglo XVIII le importa rechazar la escritura de los demás, rehúsa el derecho de escribir de determinada manera, discute el carácter fundamental de lo que es o no es *literario* y contiende sobre el derecho personal y ajeno del discurso escrito. En este sentido, la literatura de la Modernidad parte de y contiene dentro de sí la reflexión sobre los límites de lo literario. La pregunta *¿qué es literatura?* es en este paradigma el motor de *lo literario* (Foucault, 1996: 65).[9]

Foucault delimita el cambio hacia una forma más cercana a nosotros y encuadra la dinámica de las obras a partir de su creación y su recepción. Se trata de cómo occidente clasifica y percibe las

---

[9] No sobra decir que la idea consagrada de "autor" se ha puesto en crisis nuevamente, pero por razones que atañen a la posmodernidad. La mediatización y la reproducibilidad técnica suponen ahora que la importancia de la originalidad poco a poco empieza a desmoronarse y deja su lugar a la apropiación, el ready-made y la obra abierta. Nicolas Bourriaud elabora al respecto: "Ya no se trata de hacer tabla rasa o crear a partir de un material virgen, sino de hallar un modo de inserción en los innumerables flujos de la producción (…) La pregunta artística ya no es: '¿qué es lo nuevo que se puede hacer?', sino más bien: '¿qué se puede hacer con?' Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales *programan* formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.), utilizan lo dado. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o "superar", tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena" (2009: 14).

obras, pero también de cómo las produce. Importa que los autores defiendan para sí mimos el valor de la originalidad y el privilegio de escribir de determinada manera. Importa cómo los lectores y los teóricos perciben, clasifican y procesan la obra, y también por qué los autores escriben. La literatura de la Modernidad es percibida por Foucault a partir de la obra del Marqués de Sade y Chateaubriand. Éstos son para el filósofo francés el "paradigma mismo de la literatura" (1996: 70), no en el sentido de un devenir dialéctico, sino del comienzo del uso común; el sentido de lo que no es. El factor de cambio en Sade es la transgresión. Al mismo tiempo que su escritura se convierte en un gigantesco pastiche de lo escrito antes de él, infringe a partir de la acumulación activo-pasiva de conocimientos. Sade quiere negar su pasado al mismo tiempo que demuestra su dominio teórico sobre él. Esta forma dual de acumulación y negación es para Foucault el elemento principal de la literatura Moderna, que en Chateubriand toma una dimensión especial cuando su obra se vuelve un "murmullo continuo" (1996: 70). Este murmullo contribuye a la biblioteca universal del conocimiento humano, referente al ideal enciclopédico de la ilustración, y funda la alta apreciación a la originalidad. Se desmarca del murmullo al mismo tiempo que contribuye a su acumulación, tiene un acercamiento pasivo-activo sobre el relato. Goethe y otros autores del romanticismo contribuyeron a encumbrar la estima actual del protagonista, regida por su dimensión a veces trágica, a veces melodramática.

No se trata de pensar que el *producto literario* (que hay que diferenciar del *fenómeno literario*), no existiese antes del siglo XVIII,

sino que con la recepción de las obras de Sade y Chateaubriand comenzó la forma en que la sociedad moderna se relaciona con lo que llamamos *libros literarios*. En esto vale decir que la literatura no son las obras, sino que lo es la forma (la que nació a finales del siglo XVII) en que occidente lee juntas la Odisea y las novelas de folletín, a pesar de que sus figuras, su recepción y usos en la lectura sean diferentes. La literatura no es el conjunto de los libros que llamamos "la literatura"; es una categoría que nos permite distinguir la literatura de la no literatura.

Los fundamentos de la literatura Moderna pueden simplificarse en originalidad, exaltación de la figura autoral, preeminencia del protagonista y linealidad de la narración (sabemos que esta es una constricción extrema). Estos elementos están arreglados alrededor de un modelo comercial que permite la difusión de las obras a partir de criterios de mercado. Existen esfuerzos claros de rompimiento de los preceptos tradicionales que parten de la conciencia de una escritura hegemónica y de la necesidad de aligerar su constricción. Esto también significa un proceso de olvido y de abandono de la técnica; no hacemos apología del rompimiento y tampoco es nuestra intención establecer límites estrictos de lo literario en el periodo que se analiza ni en ningún otro, sino al contrario, ampliarlos. Nosotros también consideramos necesario identificar un canon occidental que atraviesa varios siglos y desde ahí plantear una identidad literaria mesoamericana que parte de la negación o aceptación de principios y el descubrimiento de los suyos. Es importante insistir en que fuera de Europa noroccidental se encuentran funciones de la literatura bastante diferentes, no sólo en su estilo, sino también en

su código, y que existen ejemplos de escrituras contrahegemónicas en Europa que se retroalimentan del canon. Las artes plásticas y la literatura occidentales anteriores al siglo XVIII eran más adecuadas para la reproducción de una técnica que no estimaba la transgresión ni la acumulación más que en el lento andamiaje de su evolución material y en la conservación de temas y contenidos morales, religiosos y mitológicos. Bajo este paradigma, las sociedades se preocuparon poco por la clasificación y el fundamento creativo; mucho menos de si la obra podría o no venderse, porque el libro como mercancía no existiría sino hasta la invención de la imprenta, y aún después. Sería difícil considerar esa *otra literatura* como "literatura" en su acepción actual. Es, en efecto, *alguna* literatura, pero no está engranada a partir de sustratos comunes de nuestro tiempo.

2.1 Escrituras paralelas en Europa y Mesoamérica. Puntos de encuentro posibles

La tesis de Foucault se entiende mejor cuando observamos ejemplos de literaturas no escritas en la lógica individualizable de la obra moderna occidental. Más adelante abordaremos la diferencia fundada en un cambio en las unidades aristotélicas, por lo pronto nos es suficiente referir que la literatura occidental premoderna ya se desplegaba (aunque no siempre con buena recepción crítica) en la intermedialidad. En esta literatura hay un eco de proso-semasiografía, pero todavía desde la migración entre glotografía y formas no escritas del discurso, es decir, el turismo entre visualidad y lírica. La escritura occidental encuentra fundamentalmente dos

puntos en común con la pictografía, a nuestro parecer: en la poesía patrón y en la emblemática del barroco.

Los estudios de Dick Higgins, en especial los reunidos en uno de sus mayores trabajos de investigación, *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature* (1987), nos permiten dos definiciones de las migraciones entre lo verbal y lo visual: 1) Poesía patrón: poesía visual escrita en la tradición literaria anterior a 1900. Escritura que utiliza registros visuales, en la mayoría de los casos con motivos mágico-religiosos, mitológicos, heráldicos, simbólicos, emblemáticos, a modo de amuleto, hechizo o encantamiento (1987: 3). Para esta definición es importante resaltar el componente "patrón". La poesía patrón no responde al verso lineal, sino que se estructura sobre un componente visual, que puede ser una figura –comúnmente círculos, huevos, alas, triángulos y otras formas simples– o puede ser un patrón a descubrir: poemas-laberinto, palíndromos, acrósticos, mesósticos, *carmen cancellatum*, etc. 2) Poesía visual: poesía híbrida con elementos verbales y contenido visual escrita de 1900 a la fecha, en el que se pueden identificar caligramas, poemas espaciales, poemas concretos, escrituras multimedia y otras migraciones intermediales. Aunque Higgins corta de tajo con un criterio cronológico sin mayor reflexión, es un hecho que su estudio carece en proporción de piezas del siglo XIX y XX, como sí las vemos en gran cantidad en el periodo renacentista y medieval. Otras posturas señalan que la diferencia fundamental entre poesía visual y poesía patrón es que la primera necesita de los embalajes entre lo visual y lo escrito, es decir, que el poema visual no se sostiene sin su aspecto

visual, mientras en el poema patrón es un poco más fácil separar las grafías escritas de las figuras.

El antecedente común de la escritura visual en Europa se fija en tres piezas de Simmias de Rodas (circa 320 a.C.) y reproducidas muchas veces a lo largo de la historia: «El huevo», «Las alas» y «El hacha», probablemente no tituladas así por su autor. También se refiere «La siringa» [Fig. 3] de Teócrito de Siracusa (308 – 240 a.C.) En *Il libro dei laberinti* del italiano Paolo Santarcangeli, se tiene el registro de dos laberintos-poema anónimos provenientes de Argelia, escritos en latín alrededor del 324 d.C. Higgins documenta la impresión de estas piezas en el libro *Laberintos* de Herman Kern, publicado en 1982 (1987: 25). Con estas piezas tenemos que establecer el principio de que no toda la escritura patrón medieval es europea, en el sentido clásico de la concepción del periodo, aunque es posible que estos poemas fuesen escritos en Europa y después trasladados a África por razones que desconocemos.

Al rededor de la escritura visual del Medioevo en latín y en lenguas romance encontramos los tallados en piedra de la tradición nórdica, particularmente en las *Piedras de Sigurd,* datadas entre los años 950 y 1040. El conjunto de estas piedras anónimas tiene función general como epitafio. De las siete piedras rúnicas sobresale el “Grabado Rasmund” [Fig. 4], que es una conjunción de pictogramas y runas de los vikingos suecos que narra la leyenda de Sigurd, hijo de Sigmund que, según la mitología nórdica, venció al dragón Fánifr con la espada Gramr.

ΣΥΡΙΓΞ ΘΕΟΚΡΙΤΟΥ

Οὐδενὸς εὐνάτειρα, Μακροπτολέμοιο δὲ μάτηρ,
μαίας ἀντιπέτροιο θοὸν τέκεν ἰθυντῆρα,
οὐχὶ Κεράσταν, ὅν ποτε θρέψατο ταυροπάτωρ,
ἀλλ' οὗ πιλιπὲς αἶθε πάρος φρένα τέρμα σάκευς,
οὔνομ' Ὅλον, δίζων, ὃς τᾶς μέροπος πόθον
κούρας γηρυγόνας ἔχε τᾶς ἀνεμώδεος,
ὃς Μοίσᾳ λιγὺ πᾶξεν ἰοστεφάνῳ
ἕλκος, ἄγαλμα πόθοιο πυρισμαράγου,
ὃς σβέσεν ἀνορέαν ἰσαύδεα
παπποφόνου Τυρίας τ' ἐ(ξήλασεν),
ᾧ τόδε τυφλοφόρων ἐρατὸν
πᾶμα Πάρις θέτο Σιμιχίδας.
Ψυχὰν ᾇ, βροτοβάμον,
στήτας οἶστρε Σαέττας,
κλωποπάτωρ, ἀπάτωρ,
λαρνακόγυιε, χαρεὶς
ἁδὺ μελίσδοις
ἔλλοπι κούρᾳ
Καλλιόπᾳ
νηλεύστῳ.

Fig. 3
«La siringa», Teócrito de Siracusa (circa 200 a.C.)



Fig. 4
«Grabado Rasmund», pieza vikinga (1040 d.C.)

En la compleja realidad medieval de Europa central, destaca Publilius Optatianus Porfyrius, conocido como “Optatiano”, “Porfyrius” o “Porfirio” (305 d.C. ?). John Eduards en su artículo “The *Carmina* of

Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process", relata sobre él:

> En algún momento cercano al final del primer cuarto del siglo cuatro, un residente de la ciudad imperial de Roma que vivía en el exilio en Aechea comenzó una serie de escritos sobre sus recuerdos de la capital. La escritura coincidió con la Vicennalia, o bien, el festejo del vigésimo aniversario del reinado del primer emperador romano-cristiano, Constantino, un evento celebrado en julio del año 325 en Nicomedia y después en el verano del 326 en Roma misma. La escritura de estos textos tomó ventaja de este evento y consistió en una serie de poemas panegíricos dedicados a Constantino en conmemoración de la Vicennalia y de la derrota de Linicio frente a Constantino en el 324. Las series incluían lo que es conocido como *Carmina* o *Carmina figurata*, con una forma inusual e innovadora: los poemas incluían textos suplementarios "escondidos" entre el cuerpo principal de los poemas individuales y buscaban ser "descubiertos" por el lector. Estos *versus intexti* fueron pensados, aparentemente, para impresionar a Constantino con su técnica virtuosa y, por lo tanto, inspirar la fama de su creador, Publilius Optanianus Porphyrius (2005).

Los *carmina figurata*, traducibles como "poemas figurados" o "poemas de figuras", son diferentes de la poesía visual actual porque en ellos el sentido del poema escrito es independiente de la estructura visual. Es decir, si se separa el registro lírico del poema, en muchos casos se obtendría un verso tradicional que no necesitaría de la composición visual para otorgar sentido. La poesía visual actual, cada vez más cercana a las escrituras no fonéticas, necesita de elementos visuales para que la pieza cumpla su función: es en la interacción de los recursos visuales y literarios donde la pieza alcanza su objetivo, es decir, el componente alfabético es inseparable del componente visual, porque juntos generan un código único.

Una técnica muy común de la escritura visual medieval es el estilo conocido como *Carmen cancellatum* [Fig. 5]¸ en el cual el texto —cuyas líneas comúnmente están acomodadas en un cuadra-

do— es intervenido por figuras interiores que lo "cancelan" o interrumpen la lectura para resaltar las letras que están encerradas dentro de la figura. La mayoría de las piezas de Optaniano y un gran número de poemas anónimos del mismo periodo utilizan esta técnica.

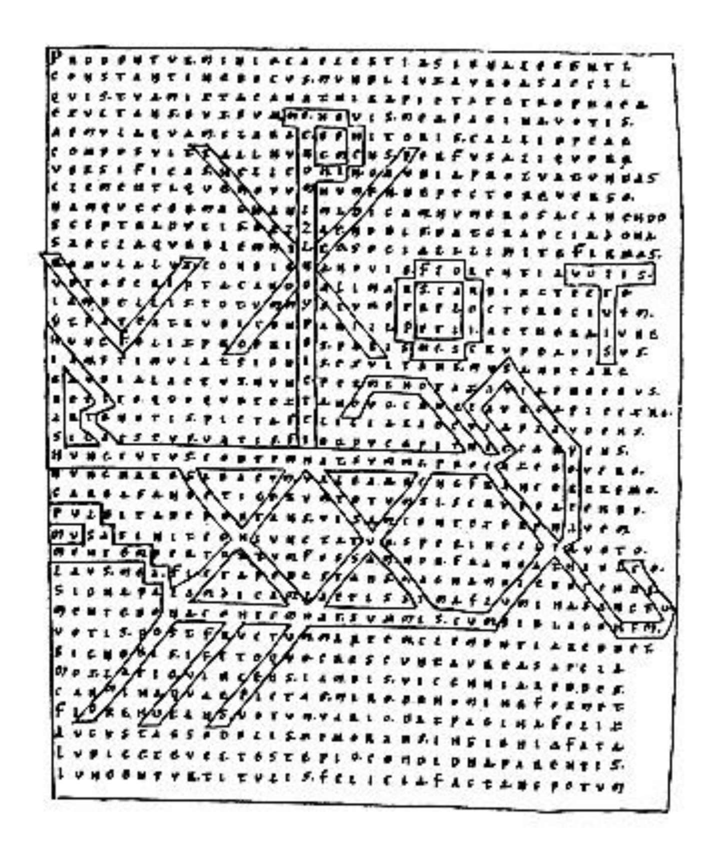


Fig. 5
"Carmen XIX", un *carmen cancellatum* de
Publilius Optatianus Porphyrius, s. V.

Higgins registra 31 piezas escritas por Optaniano, de las cuales 21 son clasificadas por él como poesía patrón. La mayoría de éstas son poemas mesósticos, esto es, un subtipo de acróstico en el

cual algunas de las letras internas del poema pueden ser alineadas o acomodadas en un texto interior, y casi todos son *Carmen cancellatum*. Aquí referiremos solamente cuatro piezas, de las cuales dos se reproducen visualmente en *Pattern poetry…* En primer lugar, el "*Prodentur minio caelestia signa legenti*" ("Descubrir las señales divinas del cielo"), un mesóstico en forma de vela de barco; luego, el "*Castalides, domino virtutum tradite palmam*" ("Las virtudes de la mano del señor Castalides"), otro mesóstico en forma de rectángulo con líneas en diagonal, que forma el intertexto; el "*Constatine pater, tu mundi gloria, consul*" ("Padre Constantino, tú eres la gloria del mundo"), un rectángulo con dos diamantes internos, y por último el "*Vides ut ara stem dicata Pythio*" ("Ver de frente el altar y dedicarle Flores")[10], una pieza en forma de altar, precisamente. Con estos ejemplos apenas alcanzamos a hacernos una pequeña idea de la vasta producción de *Carmina figurata* de Optaniano.

Otro de los trabajos de poesía patrón importantes del Medioevo es el manuscrito *De laudibus Crucis* o *Alabanza desde la Cruz* de Hrabanus Maurus (Rabano Mauro, 784 – 856. Fig. 6), fechado en el siglo IX. Sobre este manuscrito vale la pena retomar la descripción de las historiadoras Pilar Moreno y Sara Robles, a propósito de su digitalización en 2009 por la Universidad Complutense de Madrid:

[10] Las traducciones son nuestras. No recurrimos a ningún criterio académico para ellas.

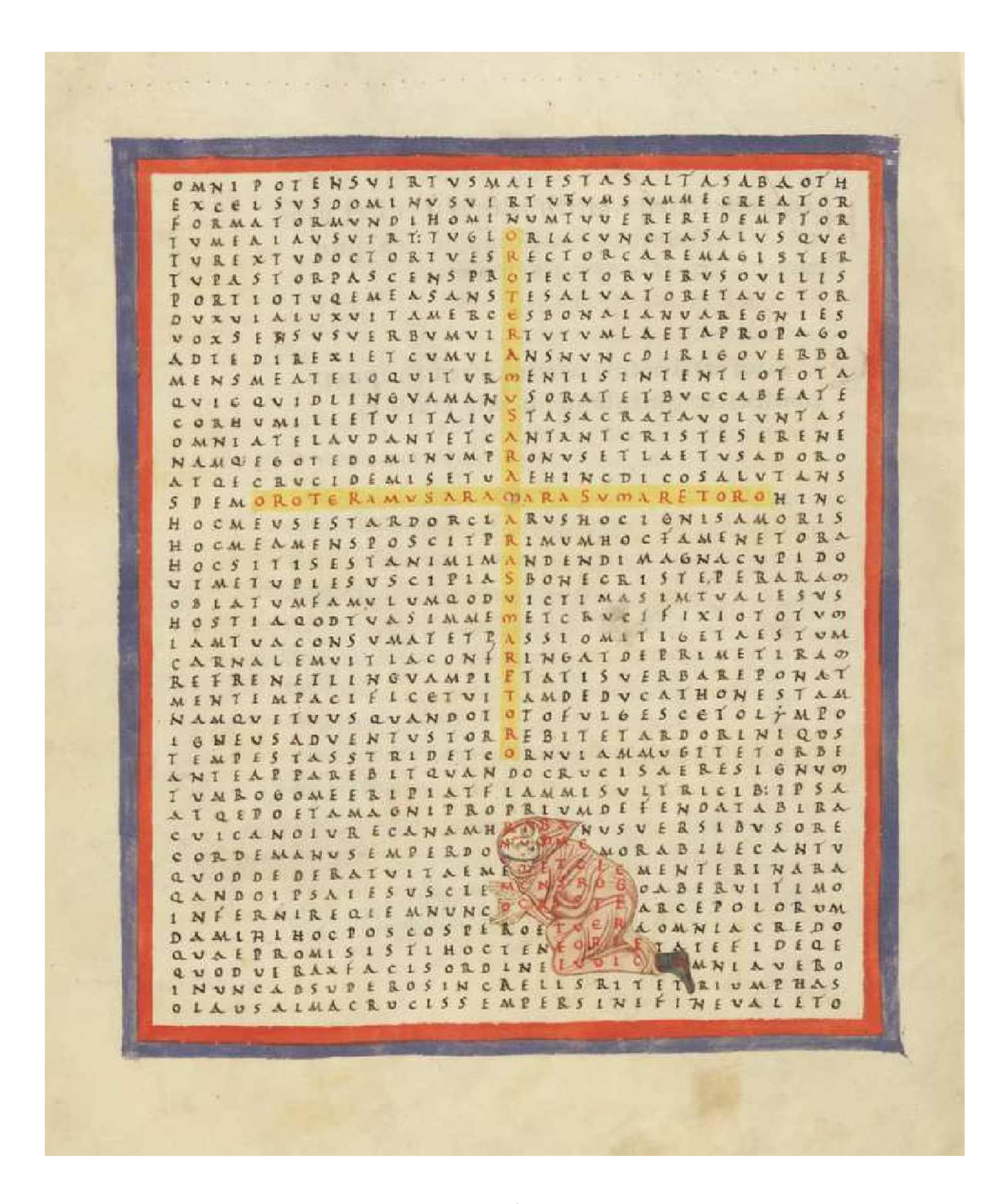


Fig. 6
Pieza incluida en *De laudibus Crucis*, un *carmen cancellatum* de Hrabanus Maurus. S. IX

[El manuscrito] Es una colección de veintiocho poemas caligráficos, ilustrados con figuras geométricas que obedecen a un esquema temático y formal cuyo hilo conductor es el símbolo de la cruz como elemento fundamental de las ilustraciones. [...] El símbolo de la cruz es uno de los más complejos y ancestrales, en él confluyen interpretaciones paganas de diversa índole junto con la carga simbólica que el cristianismo le ha otorgado a lo largo de los siglos. Dividido en dos libros, *De laudibus Crucis* es una obra extremadamente compleja. Mediante la utilización del color y de la geometría, estos poemas contienen referencias numéricas de interpretación bíblica a la vez que conforman un canto de alabanza a la Cruz (1987: 32).

Veintiocho de las treinta piezas son descritas una por una por Higgins en *Pattern Poetry...* Se muestra, además, una reproducción de excelente calidad de un *Carmen cancellatum* contenido en el manuscrito, en el cual la silueta de Cristo sobresale al centro del rectángulo formado por los versos.

Otros ejemplos de este periodo son los trabajos de Venantius Fortunatus (530 – 600), que escribió cuatro poemas patrón, entre ellos uno en forma de cruz, que según Higgins fue utilizado en Alemania como amuleto durante el siglo XVIII (1987: 36). Además, destacan dos autores del siglo IX: Eugenius Vulgarius y Josephus Scottus. El primero es autor de varios poemas patrón, entre los que sobresale el "*Solo tu nutu natis e diceris unus*" ("Suelo decir tu seña, hijo nacido de uno solo"), en forma de cáliz. Esta es, aparentemente, la única pieza medieval que retoma los modelos clásicos. Scottus (muerto entre el 791 y el 804) es autor de por lo menos otras cuatro piezas.

Higgins documenta, solamente en su sección sobre latín, otros 65 poemas patrón escritos durante la Edad Media. Observa, sin embargo, una reducción en su producción a partir del siglo X:

> A partir del siglo X y hasta el final del siglo XV la poesía patrón en latín es rara. Pocas piezas fueron escritas durante este periodo, como un círculo atribuido a Abelardo (siglo once), el *carmina cancellata* de Mandelenet de Gouda y de Bockerode (siglo dieciséis). Existen otros poemas patrón compuestos en otras literaturas europeas, notablemente en hebreo e italiano, así como una pieza muy interesante de Janus Pannonius (1434 – 1472). (1987: 37)

Se percibe que el desarrollo de la poesía patrón va de la mano con los cambios tecnológicos incluso desde hace 600 años. La tipografía es uno de sus elementos esenciales. La letra de molde de las imprentas significó una apertura importante a nuevos códigos de significación. Kelley Griffith apunta que "con el advenimiento de las impresiones masivas, los poetas podían asumir que la gente vería su poesía. Los lectores podrían percibir esquemas rítmicos, puntación, pronunciación, tamaños de las estrofas, tamaños de las líneas y la forma visual de éstas" (2011: 165). A partir de esta observación podemos intuir que la masificación de la literatura después de la invención de la imprenta significó un cambio en la función y percepción de los recursos literarios. La tipografía como elemento visual otorgaría nuevas herramientas a los autores de poesía patrón, casi de la misma forma que los procesadores de palabras, los programas y aplicaciones de diseño gráfico han abierto nuevas posibilidades a los escritores contemporáneos.

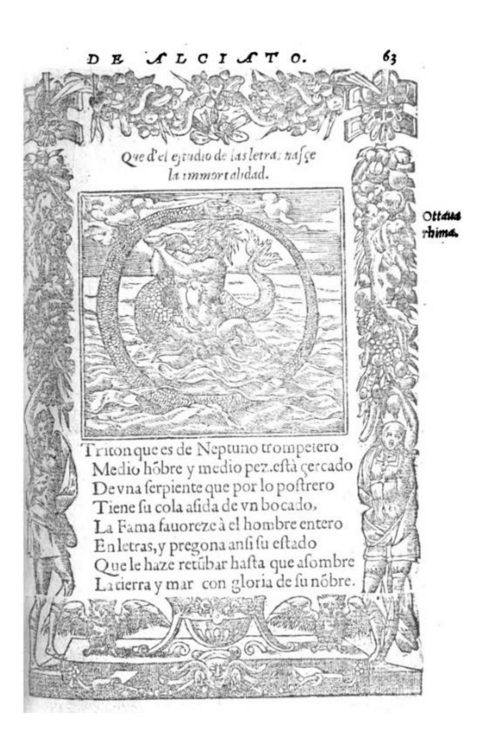
2.1.2 La escritura visual en el Renacimiento y Barroco. Emblemática y poesía patrón

Los productos intermediales entre literatura y artes visuales tendrán un repunte significativo en los siglos XVI y XVII. El cambio sustancial que la imprenta generó en la escritura está aunado a la predisposi-

ción del Renacimiento y Barroco a los retos de ingenio, la exploración de la forma y la reconsideración de los modelos de escritura clásicos. En el barroco mexicano, la extraordinaria cultura del emblema introduce un modelo más radical de escrituras híbridas.

Esta conjunción de elementos artísticos aparentemente disímiles ha sido defendida como una expresión no secundaria, cuyo éxito debe ser explicado a partir de la inmensa cantidad de obras producidas en Europa y América, y de su extraordinaria unión de elementos intermediales, con especial interés para nosotros en los puntos compartidos, heredados o adaptados en Nueva España de la escritura mesoamericana. Se entiende como emblema a una expresión artística que conjuga un elemento visual, la imagen, con una explicación textual en verso o en prosa, acompañada, a modo de título, por un mote o lema (Bouzy, 1993: 35). Para el desarrollo del género como tal resultó clave el *Emblematum liber* de Alciato, publicado en Augsburgo en 1531 (Fig. 7), pero la emblemática en general arroja cifras contundentes. Ortega, citando a S. Sebastian, apunta que "se ha podido constatar que los libros de emblemas superan los mil títulos con más de dos mil ediciones, que suponen más de un millón de ejemplares." (S. Sebastián, 1995: 15. Citado por Ortega, 2003: s.p.) Para Ortega, la importancia y razón del éxito de la emblemática residió "en el modo de tratar las fuentes, adaptándolas a las necesidades de su tiempo. A medias entre el juego erudito y la enseñanza moral, entre intricadas intertextualidades y la vulgarización de los clásicos" (Ortega, 2003: s.p.) Los emblemas también se relacionan con la cultura heráldica medieval, y como hemos dicho antes, su esencia se vincula al juego erudito y la moraleja, a ni-

veles que tienen más que ver con la relación entre literatura e imagen. Dentro de esto, la poesía patrón es para nosotros una expresión que se suma a la emblemática como parte de la intensa cultura visual de la época, que en Nueva España tuvo manifestaciones importantes. Juntas conforman a un tratamiento especial del discurso escrito que encuentra puntos en común con la escritura proso-semasiográfica. Aunque se trata de líneas de desarrollo diferentes, en la poesía patrón y en la emblemática floreció en el espíritu artificioso y los retos de ingenio que incorporaban ampliamente el texto a la imagen.


DE ALCIATO. 63

Que d'el estudio de las letras nasçe
la immortalidad.

Ottaua rhima.

Triton que es de Neptuno trompetero
Medio hõbre y medio pez. està çercado
De vna serpiente que por lo postrero
Tiene su cola asida de vn bocado,
La Fama fauoreze à el hombre entero
En letras, y pregona ansi su estado
Que le haze retũbar hasta que asombre
La tierra y mar con gloria de su nõbre.

Fig. 7
Los emblemas de Alciato traducidos a rimas españolas,
"Que del estudio de las letras nace la inmortalidad",
Lyon, 1549

La necesidad del proyecto evangelizador, comenzado en el siglo XVI en territorios de Mesoamérica y prolongado hasta el XVIII, y aún después, en zonas de Aridoamérica, se encontró en medio de un triángulo formado por la cultura verbal de Europa, el sistema iconográfico del catolicismo y la forma en la que la palabra occidental se adaptó a la realidad profundamente visual de América. El uso de las imágenes era ya desde muchos siglos antes en Europa la manera de transmitir las enseñanzas de la iglesia entre personas que no sabían leer. La negación a partir del Concilio de Trento (1545-1563) de las ideas reformistas, que cuestionaban la adoración de ídolos o imágenes, probablemente se agudizó con la utilización de imágenes para la conquista espiritual de América.

> Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, según la costumbre de la Iglesia Católica y Apostólica, recibida desde los tiempos primitivos de la religión cristiana, y según el consentimiento de los santos Padres, y los decretos de los sagrados concilios; enseñándoles que los santos que reinan juntamente con Cristo, ruegan a Dios por los hombres; que es bueno y útil invocarlos humildemente, y recurrir a sus oraciones, intercesión y auxilio para alcanzar de Dios los beneficios por Jesucristo su hijo, nuestro Señor, que es el único redentor y salvador nuestro (Concilio de Trento, 1564: Sesión 25).

El Concilio de Trento remarcó los tres únicos tipos de imágenes lícitas para los católicos: a) imágenes de veneración directa a las personas divinas, Padre, Hijo, Espíritu Santo, la Virgen María y los santos, b) imágenes devocionales de vida y muerte de los santos que promovían los valores de la Iglesia (heroísmo, sacrificio, virtud, éxtasis), y c) imágenes didácticas que expresaban determinadas creen-

cias o dogmas (A partir del Concilio de Trento, 1564: Sesión 25). El catolicismo encontró espacio en América para desplegar su sistema visual, bajo la idea de una misión divina. Cuando los evangelizadores católicos no comprendían las lenguas de los pueblos a catequizar, comúnmente echaban mano de las imágenes para comunicar mensajes. La mayoría aprendía la lengua en el proceso. Este es el principio de los catecismos testerianos, liderados por el franciscano que les da nombre, Jacobo de Testera (Ricard, 2014: 100). Ricard señala, en relación con la labor de otro franciscano, Fray Martín de Valencia, que Jacobo de Testera, desconocedor de las lenguas de América, "se servía de cuadros para enseñar la doctrina" (2014: 100). La labor de Jacobo de Testera se conserva en por lo menos tres códices, llamados Testerianos [Fig. 8] Otros franciscanos, como Pedro de Gante, recurrieron a textos pictográficos similares donde se enseñaba, por medio de imágenes, fórmulas para persignarse, el Padre Nuestro, Ave María, Credo, Oraciones, etc. (Galván y Kristl, 2016: 261) Esta labor es llamativa principalmente entre franciscanos, en un contexto donde el lenguaje visual era la mejor manera de transmitir el mensaje evangelizador.

Transcurrido el choque de la Conquista, los frailes y otros individuos del clero se vieron en la necesidad recurrir a elementos singulares. Tenemos argumentos suficientes para decir que la conquista espiritual de América se dio en primer lugar a partir de las imágenes (Grusinzki, 1994: 74). El periodo colonial es el de una conquista ideológica que de ninguna manera está separada de la dominación, la explotación de los recursos naturales y el establecimiento de un cruel sistema de división racial. La transición a una

cultura verbal basada en sistemas fonéticos sería lenta y transcurriría en los tres siglos del virreinato en Nueva España, los clérigos necesitarían una gran agudeza mental y aplicarían una doctrina que estudiaba las costumbres y la historia de los conquistados para adaptar el lenguaje de la evangelización a los códigos de los indígenas.



Fig. 8. Códice Testeriano III
Circa 1536

Ricard plantea la utilización de dos métodos básicos utilizados por el clero para inculcar la nueva religión: a) Incorporar los términos básicos de la nueva religión sin cambios, como se introduce un neologismo, y b) utilizar palabras del lenguaje del receptor con sentidos parecidos, a la manera que se traduce o hace una perífrasis (2004: 101-102). Estos métodos implican resultados diferen-

tes, pero ambos influyeron directamente en ciertas palabras que se usan en la actualidad en el español de México, y son parte sustancial del proceso de sincretismo cultural.

Los nativos mesoamericanos tenían una fuerte relación con lo oral, manifestación final y elemento conciliador de la escritura europea, pero en Mesoamérica este elemento estaba arreglado alrededor de un sistema de signos polisémico, complejo, de múltiples formas para ser interpretado. Los miembros del clero entendieron que en los pictogramas prehispánicos se escondía una de las claves para el triunfo del proyecto evangelizador: la resignificación de los símbolos.

El interés por la historia y el arte indígena (todavía sin esa palabra), en personajes como Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y Francisco Javier Clavijero (1731-1787) se conjuga con las búsquedas estéticas de la lírica barroca, con el rechazo de los preceptos medievales y con el enfoque al pasado griego y latino, del cual resulta una asimilación rica. Al mismo tiempo que la emblemática conjugaba la "escritura barroca como jeroglífico" (More, 2002: 53), la poesía patrón enlazaba poesía con imágenes y se instalaba en el Nuevo Mundo como parte de la escritura *de artificio* o *artificiosa*.

Buxó, a propósito de los comentarios a la *El Triunfo Parténico* de Carlos de Sigüenza y Góngora, identifica en Nueva España una "afición a los jeroglíficos, que distaba mucho de ser una moda intrascendente para constituirse en un sistema aprobado de interpretación simbólica universal" en la literatura y arte visual barrocas y "el gusto por la aplicación de los conocimientos científicos a la cons-

trucción de diversos ingenios" (2002: 90). Esto es particularmente visible en los arcos triunfales y la cultura del emblema religioso, pero también en las descripciones ecfráticas (del griego *ekphrasis*, descripción literaria estilizada de una obra plástica) del propio Sigüenza y Góngora. Según Buxó, Sigüenza recurre a un género descriptivo que consiste en recorrer atrios y capillas "del modo en que el atento visitante de un museo iría contemplando y considerando" (2002: 87-88) lo que las imágenes religiosas expresan. Sus descripciones revelan un entramado de técnicas en las que germinó bien el espíritu artificioso de la época, y en el que floreció la relación entre visualidad y literatura, evidente en la obra del propio Sigüenza y de otros autores novohispanos.

La cultura del emblema en Nueva España ha sido estudiada con cuidado gracias a las descripciones de sus autores, a pesar de que no poseemos reproducciones precisas de las obras. En noviembre de 1680, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngora erigieron dos arcos con emblemas para celebrar el comienzo de la administración del nuevo virrey, el marqués de la Laguna. Los arcos fueron colocados en la Plaza de Santo Domingo de la Ciudad de México y en el actual Zócalo, frente a la Catedral, respectivamente. El arco de Sigüenza y Góngora es "una transformación revolucionaria que Sigüenza lleva a cabo honrando la dinastía azteca (sic) y otorgándole una dignidad histórica, celebra su fama y convierte sus historias en símbolos de valores cristianos que en nuevo virrey debe seguir" (Adorno, 2015: 4). Por ahora nos limitaremos a la descripción del arco de este intelectual, historiador y escritor novohispano.

Las palabras latinas *Porta Triumphalis* refieren a los valores alegóricos de elementos escenográficos que recreaban la sacralización de los reyes a través de abluciones. Según Rolena Adorno, estos ritos se relacionaban con el bautismo (2015: 4). En el Renacimiento y el Barroco los arcos se convirtieron en puertas que los príncipes y gobernadores debían cruzar para asumir plenamente la autoridad. Adorno explica que "franquear las puertas de la ciudad fue una forma de capitulación y triunfo: trasponer el claro de un arco significaba el ingreso de un nuevo gobierno en el orden temporal y anticipaba la aspiración espiritual de la llegada a la Jerusalén Celestial." (2015: 5) En colaboración con los artistas plásticos José Rodríguez Carnero (1649-1725) y Antonio de Alvarado (Fechas desconocidas), que implementaron la plástica de la obra, Sigüenza construye un arco en el que no queda claro donde empieza el espectáculo y termina la representación pictórica. El poeta novohispano lleva la contemplación del público de la celebración de una iconografía que introduce elementos de pictografía, de manera que el arco de Sigüenza habría sido "literal y metafóricamente un juego asombroso de miradas y de imágenes visuales" (2015: 5).

Sigüenza comenzó a estudiar las tradiciones y lenguas indígenas de cerca a los 18 años. Escribió la *Primavera indiana* como novicio jesuita en Tepotzotlán, donde abogó por el reconocimiento del milagro de la aparición de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac, relacionada con el antiguo culto a las diosas precolombinas Tonantzintalli, Tlazolteotl, Xochiquetzal y Coatlicue. También estudió la figura de Quetzalcóatl y atribuyó los relatos del dios-hombre a la presencia de Santo Tomás, que supuestamente predi-

caría el evangelio en las Indias (2015: 7). Sigüenza se preocupó abiertamente por la continuidad histórica entre el mundo prehispánico y la Nueva España. Sus estudios le permitieron indagar en el antiguo calendario mexicano, a partir del cual concibió la descendencia histórica de los antiguos mexicanos de los egipcios (2015: 7). En eso, acertó en comparar las escrituras de estas culturas.

El interés de Sigüenza por las matemáticas y la astronomía se conjugó por su afición por la historia antigua de México y le dio "los instrumentos para entender y explicar el pasado mexicano como histórico, no mitológico" (2015: 7). El intento de Sigüenza de comparar las culturas mesoamericanas con el Antiguo Egipto está en la línea de reconocer la complejidad cultural de América y darle un lugar en el relato de la historia. Bajo estas ideas, era importante incluir a América dentro de la historia de la cristiandad sin necesidad de poner en medio la conquista española. La idea general es que antes de los españoles habría llegado Santo Tomás a evangelizar a los indígenas. Este argumento fue utilizado por Servando Teresa de Mier con referencias directas a Sigüenza al predicar el "Sermón del Santuario de Tepeyac" en diciembre de 1794 (2015: 25) Este esfuerzo no está separado del interés por emparentar al mundo mesoamericano con las figuras del sistema de símbolos europeo grecorromano y católico, como habría hecho Sahagún antes que él.

La descripción del contenido del arco proviene del *Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe*, del propio Sigüenza, publicado en 1680. Sabemos que, a orden de Sigüenza, Rodríguez Carnero y Antonio de Alvarado pintaron en las puertas del arco a algunos emperadores mexicas flanqueados por Mercurio y Venus en

sus formas divinas, quienes volaban entre nubes. Estos dioses sostenían retratos del virrey y la virreina María Luiza Gonzaga, condesa de Paredes. En el punto más alto del arco se veía a una india recostada en un nopal supuestamente ataviada en traje típico y con una corona morada. Las medidas descritas por Sigüenza son 90 pies cúbicos, 50 de alto y 12 de ancho (2015: 10).

El objetivo de la obra de Sigüenza era lanzar una advertencia moral a los nuevos gobernantes. Para ello recurre a ejemplos de conducta de los emperadores mexicanos. Sigüenza describe apasionadamente las escenas representadas en su arco. Para nosotros es particularmente interesante el empleo de glifos que representan los nombres de los reyes mexicas, según Adorno coincidentes con los que se encuentran en los códices, aunque creemos que no hay elementos suficientes para ligarlos directamente con los glifos prehispánicos, en seguimiento de la propia descripción de Sigüenza. “El autor criollo mexicano estudió los códices y buscó el modo de hacerlos pertinentes, significativos, enlazando pasado y presente, pasado y futuro. No cabe duda que sus modelos fueron los manuscritos mexicanos que poseía y algunos otros que conocía.” (2015: 17) Aunque no tenemos razones para dudar que esto sea cierto, tampoco el “estudio” garantiza que los pictogramas utilizados por Sigüenza sean los mismos que se utilizaron en la escritura prehispánica, sin que esto anule su relación ni su importancia. Adorno advierte el estilo pictográfico de Sigüenza en el Códice Mendoza o Mendocino (códice colonial) que, dice la autora, conocía a través de un libro de Samuel Purchas *Purchas sus peregrinos* (1625) Con esto desmiente la influencia del Códice Ixtilxóchitl (circa 1550), que re-

presenta a los reyes texcocanos Nezahualcóyotl y Nezahualpilli, no el drama fundacional nahua que interesó particularmente a Sigüenza, y una acepción muy particular de Huitzilopochtli, que también encontramos en el arco. Sabemos, además, que Sigüenza recurrió a la obra del padre jesuita Juan de Tovar, conocida como *Historia de la venida de los indios a poblar a México de las partes remotas de Occidente* (1587, también llamado *Códice Tovar* o *Códice Ramírez*). (2015: 17-19).

Sigüenza asoció a los nueve reyes mexicas antes de la caída de Tenochtitlán con una virtud cristiana, sin incluir en el arco a Cuitláhuac y a Cuauhtémoc, líderes de la resistencia contra la invasión española después de la muerte de Moctezuma II (sí se incluyen en el *Teatro de virtudes...*) La esperanza se atribuyó a Acamapich, primer tlatoani, y se le representó con el glifo de las cañas en la mano; a Huitzilihuitl, segundo rey, atribuyó la clemencia y la man sedumbre en la creación de las leyes, su glifo, probablemente, fue el de alguna pluma colorida; el tercero, Chimalpopocatzin, se relacionó con la virtud del sacrificio por el pueblo, su glifo fue una rodela humeante; a Izcóatl, cuarto tlatoani, se le otorgó la virtud de la prudencia, su glifo fue una serpiente hecha de cuchillos; a Moctezuma I, quinto rey, se le identificó con la piedad religiosa y con un glifo que representa a "el que arroja flechas al cielo"; Axayacatzin, el sexto, fue relacionado con la fortaleza, su glifo fue un rostro cercado de agua; Tizoc, séptimo, se representó con la virtud de la paz, su glifo probablemente fue una pierna atravesada por una flecha; Ahuizotl, octavo, se identificó con la virtud del consejo, su glifo fue el de algún animal palustre, probablemente la nutria; a Moctezuma

II, último tlatoani mexica antes de la caída de Tenochtitlán, le otorga Sigüenza tres virtudes: magnanimidad, liberalidad y beneficencia. Su glifo fue una diadema de soberano (2015: 17-19).

Como figura religiosa y como representación arquetípica con función de control social, la leyenda de Hutzilopochtli tiene un papel fundamental en el establecimiento del poderío mexica en el valle central, tanto en el hecho que su imagen tiene una carga mítica en el sentido del nacimiento de un pueblo (Huitzilopochtli guía a los mexicas en su establecimiento en el centro del lago de Texcoco, donde se fundaría Tenochtitlán), como en sus atributos guerreros, rebeldes y en relación con el Sol, que para la mayoría de las culturas mesoamericanas era el núcleo del drama cósmico, aunque los atributos de Huitzilopochtli son especiales para los mexicas [Ver: *3.3 La literatura mesoamericana como afirmación del poder*]. Sigüenza comprendió la importancia de una figura como esta para los indígenas de la colonia y le dio un lugar entre los emperadores mexicas, los nuevos virreyes y los dioses romanos representados en su arco. Para la segunda mitad del siglo XVII, Huitzilopochtli había tomado un tinte demoniaco en la mentalidad europea, era temido y admirado y se relacionaba con atributos de Marte, el dios romano de la guerra. (2015: 11) Sabemos que, para Sahagún, Huitzilopochtli era otro Hércules (1997: 31). Uno de los recursos que Sigüenza utilizó fue la creación de una pintura sobre papel amate al estilo de las cartografías coloniales de los indígenas y similar a la famosa *Tira de la peregrinación*. Sigüenza incorporó al arco el conocido como *Mapa de Sigüenza*, que es una narración de la migración de las tribus nahuas de Aztlán a Anáhuac [Fig. 10]. En el *Mapa*, Sigüenza repre-

sentó a Huitzilopochtli "disfrazado de un gran pájaro blanco cuyo canto, visible al espectador en los rollos que salen de su pico, anima al pueblo aztlaneca (sic) a comenzar su migración" (2015: 15). Ninguna de las pinturas comisionadas por Sigüenza llegó a nosotros. (2015: 19)

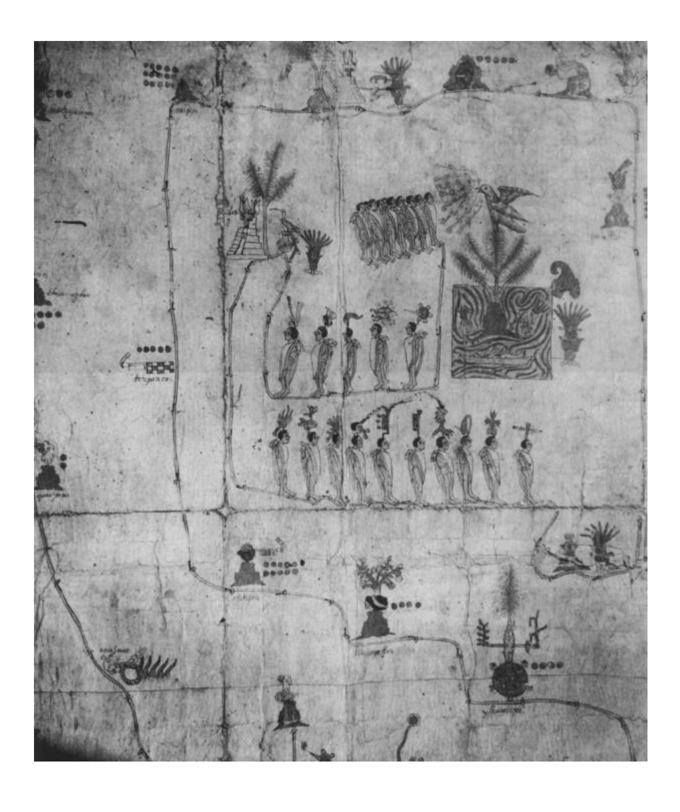


Fig. 10
Mapa de Sigüenza.
Reproducido en *Códices de México*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaría de Educación Pública.
Tomado de Adorno, 2015: 16.

Podemos reconocer en la cultura emblemática del Barroco, y en Sigüenza en particular, el interés por la historia, las costumbres y las tradiciones indígenas, no con el objetivo de apreciarlas en sí mismas o conservarlas, sino para incluirlas en las líneas históricas que el proyecto de la colonia interesaba incorporar. Sigüenza utiliza los

recursos a su alcance, la cultura simbólica del barroco, para alimentar el orgullo y el sentimiento nacional –que caminará hacia la independencia–, a partir de unos parámetros muy diferentes a los actuales, pero que funcionaban en su momento. En gran medida la obra de Sigüenza es un primer intento de crear los valores metafóricos que servirán de base para la creación del estado-nación mexicano. Las transiciones que el arte plástico y la escritura europeas vivían en su propia línea tomaron un matiz propio en Nueva España, con la necesidad de utilizar todos los medios de la rica iconografía católica, pero también incorporar los recursos visuales de la escritura proso-semasiográfica. En más de un sentido la obra de Sigüenza es un criollismo artístico, cuyo fondo conceptual es la base de la independencia de México. La conjunción materia (arcos) + teatralidad (el acto de entrada de los nuevos gobernantes a la capital), tiene una relación, a nuestro gusto difícilmente casual, con el uso performativo de los códices, embebidos en la ritualidad mesoamericana. ¿Podríamos pensar que la conciencia de Sigüenza sobre la potencia de los íconos mesoamericanos también incluye el factor de una teatralidad polisémica contenida en los códices mesoamericanos? Quedará por lo pronto la pregunta.

***

Del Renacimiento se tiene registro de numerosos autores de poesía patrón, referidos aquí para enmarcar a los autores novohipanos. George Putthenhan (también citado como Richard Puttenham, 1529 –1590) en su obra de 1587, *The Arte Of English Poesie*, ofrece un estudio sobre las formas en la poesía patrón, y sugiere quince posi-

bilidades para su composición [Fig. 11]. Llama la atención que Puttheham apunta por menos dos de las figuras utilizadas por Simmias de Rodas ocho siglos antes.

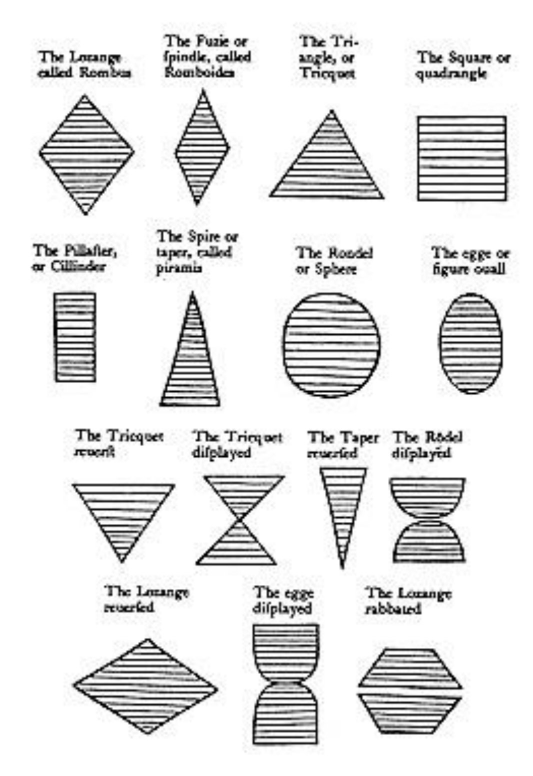


Fig. 11
George Puttenham – figuras adecuadas para la poesía patrón incluidas en *The Arte Of English Poesie*, 1587

Se tiene registro de la obra de Fortunio Liceti (1577 – 1654), un importante estudioso de la cultura clásica, autor de poemas patrón en versiones originales y reelaboraciones. Liceti, en sus estudios sobre Simmias de Rodas, *Ad epei securim encylopedia* (1635), *Ad alas amoris a Simmia Rodio* (1640) y *Encyclopaedia ad Ovun Simmiae Rohdij* (?), hace observaciones sobre los tres poemas patrón más conocidos del poeta griego. También es autor de dos estudios donde se referencia la obra de Optantiano, la *Encyclopaedia ad aram pythiam Publilii* (1630) y el *Ad syringam Publilianan… Encycloperdia* (1635).

Es referencia común el trabajo de Juan Caramuel de Lobkowitz (1602–1682), que en su *Metamétrica*, incluye descripciones de formas inusuales de versificación, además de veinte poemas patrón, entre los que se incluyen formas cúbicas y en esfera. Caramuel es conocido por sus poemas-laberinto, en los que el sentido de lectura a menudo se acomoda en una serie de círculos uno dentro de otro que, divididos a su vez en columnas diagonales que van hacia el centro, buscan retar al lector para encontrar el camino correcto para llegar al "final". Es probable que la mayor producción de un solo autor de este tipo de piezas poéticas sea la de Caramuel.

Debe registrarse el poema patrón "La botella" [Fig. 11] de François Rabelais, extraído del libro V de *Gargantúa y Pantraguel* (1534). De Rabelais deben señalarse los puntos de encuentro entre su obra y los cantares de gesta de la Edad Media. Rabelais es considerado un reinterprete de la teología y escolástica medieval, por lo que no resulta extraño que "La botella" sobresalga como remembranza de los *carmina* medievales, aunque la pieza puede clasificarse con más soltura en los "poemas de figuras".

De este periodo, Higgins documenta 220 poemas patrón compuestos en latín, entre ellos un gran número de epigramas, laberintos, palíndromos, acrósticos, poemas-rompecabeza, emblemas, *carmen cuadratum*, *carmen cancellatum* y algunos ejemplos tardíos de los *carmina figurata* del Medioevo. No referiré en este estudio los nombres y los autores de cada una de las piezas, baste con apuntar esta es una época fértil para la experimentación con los límites de las artes y que es ahí donde encontramos uno de los

cimientos más fuertes para la tradición de la poesía visual occidental.

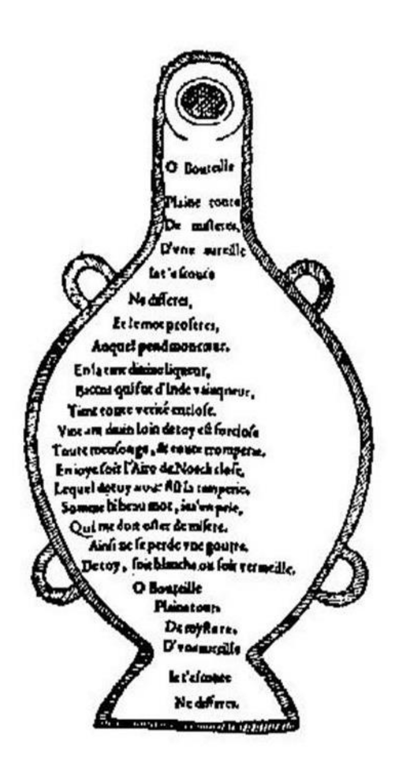


Fig. 11 “La botella” – Françoise Rabelais, C. 1564

Aunque es posible rastrear algunas piezas de poesía patrón escritas en Nueva España durante la Colonia, no somos partícipes de referir estas piezas como parte de la tradición de la poesía mexicana. Consideramos que esta categoría no es vigente hasta que la identidad nacional se terminara de formar con los procesos de independencia y consolidación del estado-nación liberal. Estas piezas tampoco tienen una relación directa con los códices mesoamericanos porque figuran mejor dentro de la línea de la poesía patrón escrita en Europa, aunque tienen fuertes correspondencias de esti-

lo con el barroco y son parte de la tradición que inauguran Simmias de Rodas, Teócrito de Siracusa, Diosiadis de Creta y Calímaco de Alejandría (todos ellos considerados la base histórica del género). Referimos aquí algunos ejemplos porque creemos necesario aclarar que en la estética de la literatura europea existen diferencias entre las concepciones Modernas y premodernas del objeto artístico, y que esta estética migró a Nueva España. La enunciación de estas diferencias nos permite establecer parentescos entre la poesía patrón y la escritura proso-semasiográfica de los códices mesoamericanos.

En el ensayo "Una tentativa para la tradición de una poesía visual en México", Alejandro Palma Castro documenta algunas piezas de poesía patrón escritas en Nueva España en los siglos XVII y XVIII. En primer lugar, la "*Virgine Sapiente Sede*" [Fig. 12] elegida por Bernardino de Llanos (1560-1639) para su *Poeticarium institutionum liber* (1605); posiblemente fue escrita por uno de sus alumnos (2011: 173 – 176).



Fig. 12
Virgine Sapiente Sede" – Bernardino Llanos (Ed), 1605.

Dos piezas bajo la denominación de *paromoprhone* aparecen recopiladas en el ensayo de Palma Castro. Llanos define los *paromophrones* como "un par de versos que en línea horizontal forman ideas discordes, pero verticalmente, al compartir palabras o sílabas, cobran sentido." (Citado por Palma, 2011: 177-178), mientras que el autor del ensayo apunta que "el sentido se refuerza a través de una lectura multilínea que puede realizarse tanto de manera horizontal como vertical y también en cuadrado." (2011: 179) Es decir, estos poemas se leen intercalando una palabra o sílaba del verso superior con el verso inferior [Fig. 13], y en otras formas pueden leerse considerando sólo los extremos [Fig. 12]. Llanos, señala Palma Cas-

tro, "incluye, además de piezas clásicas de autoridades en la materia, epigramas artificiosos escritos por autores novohispanos y algunos poemas laberinto sin consignar autor, pero probablemente escritos por los mismos estudiantes de la *Ratio studiorum* de Llanos." (2011: 176) También se referencia el *Arte poética española* (1596) de Juan Díaz Rengifo (1553 – 1615) como el primer tratado que dedica un apartado a la "poesía artificiosa" o "de ingenio" en el ámbito español y la obra del español Pedro de Trejo (1534 - ?), a quien Castro atribuye la introducción de la poesía patrón a Nueva España.

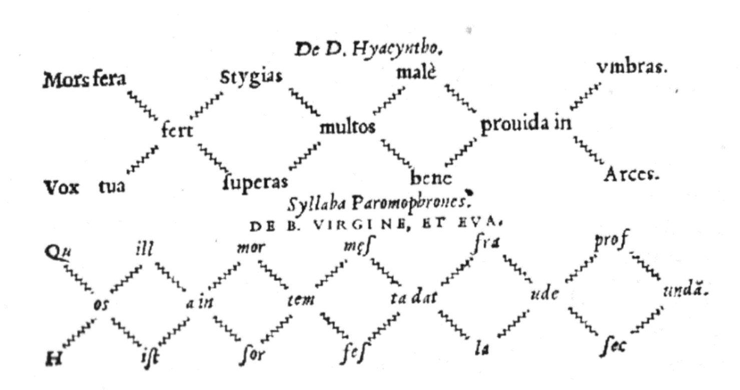


Fig. 13
Dos *Paromophrones* incluidos en la *Poeticarum institutionum liber*,
de Bernardino Llanos, 1605.

Castro refiere que las piezas recuperadas en estas compilaciones tienen elementos en común con la poesía figurada del Renacimiento, en particular con los laberintos de tema religioso. Muchas de estas piezas fueron escritas en latín y se pueden relacionar con los recursos de Caramuel, en los cuales la lectura siempre lleva a un centro divino, comúnmente a Dios, la cruz o a la Virgen María.

El “Laberinto endecasílabo” de Sor Juana Inés de la Cruz es, por demás, un elaborado ejemplo de poemalaberinto que ofrece tres posibles lecturas según de donde se comience la lectura: un romance endecasílabo, un octosílabo y un hexasílabo. Se tiene registro de otra pieza de similares características escrito por José de Valdés en 1673, que intercala múltiples posibilidades de lectura mientras el verso se transforma de décimas a romances.

La colosal figura de Sor Juana no opaca a otras autoras de poesía patrón, como Mariana Navarro y sus “Décimas acrósticas a Fernando VI” [Fig. 14], una bella composición en la que las veinte líneas que la componen giran en círculo en el sentido contrario a las manecillas del reloj, las primeras letras de cada verso forman la frase “Augusto coronado el Sol” y cada línea concluye al centro con la letra “L”, que es al mismo tiempo la última letra de “Sol”.

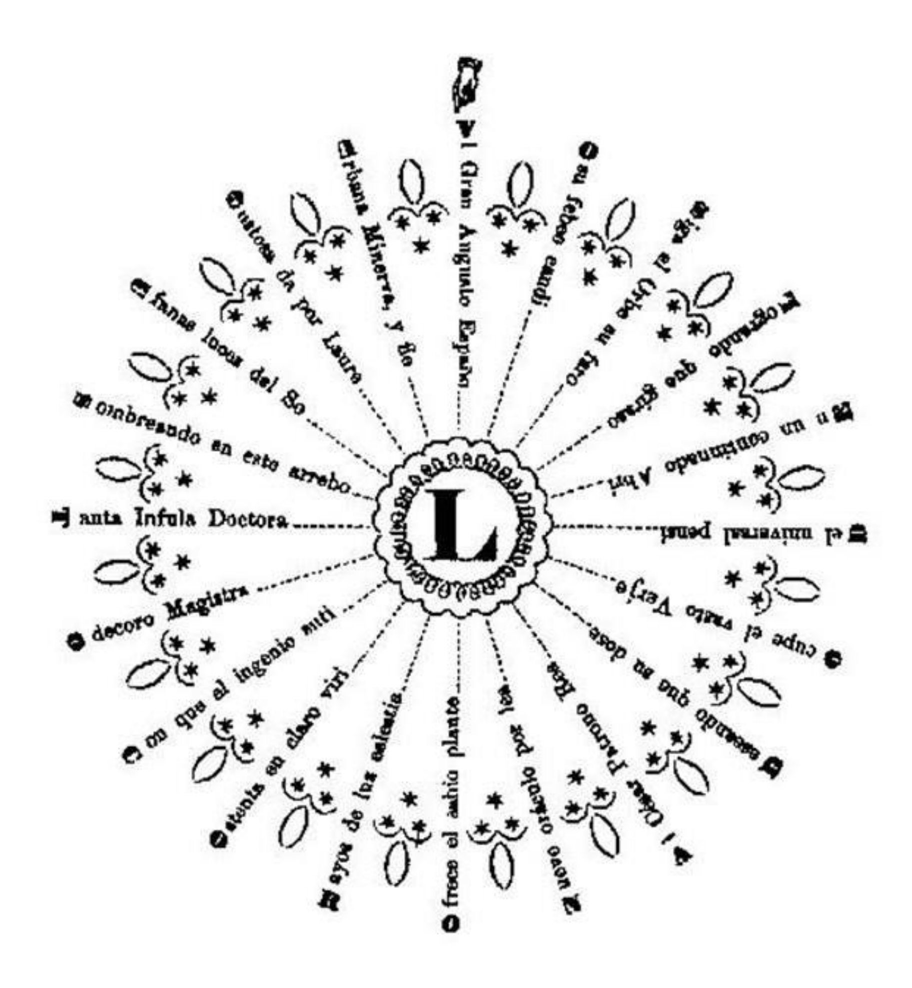


Fig. 14
“Décimas acrósticas a Fernando VI” – Mariana Navarro, 1748

***

Este breve recorrido nos permite establecer el marco general de las migraciones visuales–literarias en el periodo inmediatamente posterior a nuestro periodo de estudio y en otro espacio geográfico en sus propios días (no olvidemos que el Posclásico mesoamericano, etapa de esplendor de los mexicas, coincide en algunos siglos con el Renacimiento europeo). Al estudiar las lógicas visuales en la narrativa tradicional de la literatura, encontramos énfasis en *otras lite-*

raturas que también existieron en Europa y migraron a nosotros con los procesos de sincretismo. El arco triunfal de Sigüenza y la poesía patrón son aspectos de fenómenos parecidos, pero reconocemos en los emblemas de Sigüenza la incorporación de elementos pictóricos de Mesoamérica y algunos de sus valores simbólicos, vueltos a hacer en el contexto de la nueva doctrina. En este sentido la poesía patrón en España cruza el mar, pero apenas se mezcla con sus huéspedes; la emblemática trasmina y es trasminada.

2.3 Digresión y conjunción en la literatura de Mesoamérica. Oralidad y escritura

Algunos historiadores, como el italiano Amos Segala, reclaman que el término *literatura* debe tomar connotaciones diferentes cuando se aplica al contexto indígena prehispánico, en relación con una práctica ritual que no conocía el afán de entretener. No se trataba de una actividad íntima ni era valorada a partir del genio de un autor, de su trayectoria ni de su rol en la comunidad, sino de una modalidad religiosa estrictamente controlada (Segala, 1990: 14). Estos fundamentos son cruciales en la urgencia de trazar las herramientas hermenéuticas de la literatura mesoamericana. Estos trazos podrían sostenerse en la premisa de su diferencia, es decir, de nuevo, bajo lo que *no es.*

Es común que la literatura mesoamericana se conciba a partir de nociones que son ajenas. Esto parte del deseo de empatar la producción cultural de la América precolombina con la europea. Se espera que el refinamiento permita elevar al arte mesoamericano al pedestal del arte "clásico", lo que dificulta que las obras se estudien bajo criterios propios.

Coincidimos con Gruzinski cuando dice que el conjunto de los conocimientos de los antiguos mesoamericanos se "vaciaba en dos modos de expresión", que dominan el área, por lo menos, entre los nahuas, los mixtecos, los mayas y los zapotecas. El conjunto del pensamiento y la cosmovisión prehispánica se registraba en documentos pictóricos que servían de sostén para la tradición oral, aunque ésta también trazó sus propios caminos (1995: 18). Los textos que tradicionalmente se estudian como fuentes de la literatura in-

dígena fueron recopilados en el siglo XVI y son extraídos de este flujo oral de información. Uno de estos contactos quedó registrado en los *Coloquios de los sabios y los doce*, donde Bernardino de Sahagún registró el contacto que el franciscano Jerónimo de Aguilar y otros de su orden tuvieron en los primeros años después de la caída de Tenochtitlán (los cálculos más cerrados lo ubican alrededor de 1524) con un grupo de doce "señores y caciques" que refieren algunas de las costumbres y roles sociales del antiguo orden nahua y describen el rol de los sacerdotes-escribanos (León-Portilla, 1985: 25). Sin embargo, los *Coloquios* son mucho mejor clasificados como testimonios que como fuentes primarias. Algunos refieren a la memoria de los entrevistados, probablemente dos o tres generaciones después de los que eran adultos durante la Conquista, y parten de una hipotética reunión informativa entre los viejos sabios indígenas y los frailes Franciscanos y Dominicos, que desde muy temprano establecerían cotos de información. Los testimonios están codificados bajo un sistema glotográfico, tanto en castellano como en náhuatl fonético.[11] Es necesario, por tanto, insistir en la diferencia entre el náhuatl tradicional, codificado bajo un sistema proso-semasiográfico y el náhuatl moderno, aculturado hacia los sistemas fonéticos de escritura; a esta forma de náhuatl se le distingue como "alfabético".

El misionero franciscano Bernardino de Sahagún (1500 - 1590) fue el encargado de la compilación en náhuatl alfabético de

[11] Derivada de "glotis" la *glotografía* se refiere a los sistemas de escritura cuyo código refiere a elementos sintácticos y gramaticales basados en la unidad mínima del sonido: sonidos escritos, alfabetos occidentales estándar.

los *Cantares mexicanos*[12], que junto con su *Historia general de las cosas de la Nueva España* (elaborada entre 1540 y 1585, también conocido como "Códice Florentino"), y obras de otros franciscanos, como la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, de Andrés de Olmos, son las obras coloniales más citadas para la reconstrucción del contexto indígena precolombino. En su *Historia de la literatura náhuatl*, Ángel María Garibay sitúa la fecha de elaboración de esta obra treinta y cuatro años después de la caída de Tenochtitlán, y nos muestra el fragmento de una carta que Motolinía envió a Carlos V indicando que algunos frailes se dieron a la tarea de recopilar las costumbres y el pensamiento de los indígenas: "Tres o cuatro frailes hemos escrito de las antiguallas y costumbres que estos naturales tuvieron, e yo tengo lo que los otros escribieron, y porque a mí me costó más trabajo y más tiempo, no es maravilla que lo tenga mejor recopilado y entendido que otro" (2007: 520) Esta carta, se presume, fue enviada a España alrededor del año 1555. John Bierhost, autor de la traducción al inglés de los *Cantares*..., señala que esta compilación probablemente se realizó en los alrededores de 1590 (1985: 8).

Fue tarea general de los primeros frailes y miembros del clero de Nueva España recopilar, transcribir e interpretar el conocimiento oral de los indígenas. El objetivo era su conversión y establecer el proyecto utópico franciscano, que creía que era posible fundar una nueva edad del mundo en América. Además de la recopilación de testimonios, los frailes descifraron el código escrito en

[12] El original está bajo resguardo de la Universidad Nacional Autónoma de México.

los códices para utilizarlo a favor de la evangelización (Garibay, 2007: 519). Esta labor fue emprendida principalmente por frailes Franciscanos, entre ellos, Toribio de Benavente "Motolinía" (1482 - 1569), Andrés de Olmos (1500 – 1571), Marcos de Niza (1495 – 1558), Francisco de las Navas (circa 1500) y Bernardino de Sahagún. Es ineludible que los frailes conocían de alguna forma el contenido de los libros indígenas, no sólo porque se encargaron de su desaparición, sino porque pusieron en marcha los Catecismos testerianos, para inculcar a los indígenas los rudimentos de la nueva religión con un lenguaje que les era familiar (Fontana, 2015: 364).

Pero, a pesar de su indiscutible relevancia en tanto a evidencia de los primeros contactos, no debemos desviar la atención de que estas recopilaciones tenían el objetivo de facilitar el camino hacia la evangelización. Georges Baudot señala que estos testimonios tienen antecedente en las compilaciones de otros franciscanos del siglo XIII, que buscaban entender a la sociedad mongola en el contexto de las misiones católicas, a partir de los contactos a través de la Ruta de la Seda. La indagación etnográfica obedecía a necesidades más ordinarias de la labor evangelizadora. La investigación sobre los ritos, las creencias, las estructuras sociales y las literaturas de los nativos sirvió para afinar la estrategia de conversión y superposición de las imágenes religiosas de los españoles (2001: 160-173) y no se preocupó por la verosimilitud de los relatos que interpretaba, simplemente porque el contexto del colonizador seguía viendo con ojos de idolatría lo que los indígenas les explicaban.

Baudot considera que la labor de los etnógrafos franciscanos es recopilar un saber que sirva de base para dar una nueva identidad al pueblo indígena y para decretar la mayoría de edad del mundo, la del Espíritu Santo. De acuerdo con la doctrina del monje benedictino del siglo XII Gioacchino da Fiore, existen elementos para pensar que los franciscanos creían posible el establecimiento de una utopía católica en el nuevo mundo, protagonizada por una comunidad de seres espirituales, conformada por los indígenas y por ellos mismos (Baudot, 1983: s.p.). Las etnografías franciscanas tenían un objetivo cercano a la doctrina de guerra *conoce a tu enemigo*. En palabras de Segala: "En virtud del principio según el cual más se conoce al enemigo, más fácil es combatirlo y desenmascararlo, los españoles realizaron un trabajo etnográfico, lingüístico e histórico admirable, para hacer el inventario de una civilización que la guerra, la economía, la administración y la *Real-Politik* trataban de destruir." (2002: 651) Incluso si aceptamos que Sahagún y compañía tuvieron acceso a los testimonios de los *tlamantinime*[13], debe decirse que no podemos demostrar que su labor "antropológica" fuese ajena a su misión: erradicar la idolatría y dar espacio a la utopía católica.

Las voces críticas a la historia oficial a menudo vienen de fuera. El investigador italiano Antonio Aimi, en su libro *La "verdadera" visión de los vencidos*, enarbola una dura respuesta a los conceptos tradicionales de la historia de la Conquista, entre ellos al mito del

[13] Los *tlamantinime* fueron, según algunos autores, hombres sabios instruidos en la historia, filosofía y tradición de la cultura nahua. Se cree que eran los maestros del *calmécac*, la escuela religiosa.

regreso de Quetzalcóatl, que atribuye a una invención ventajosa de Hernán Cortés. Para nosotros es relevante el énfasis que el autor hace al libre uso por parte de los historiadores de los testimonios relatados a Sahagún, que considera restringidos, parciales y guiados previamente hacia un objetivo. Según este autor, los informantes de Sahagún eran "víctimas de un proceso de autocensura que los llevaba a aceptar el punto de vista de los españoles." (2010: 5) No existe razón para pensar que los testimonios de los indígenas en proceso de conversión fuesen hechos libres de presión, en vista del proceso de aculturación que enarbolaba el proyecto franciscano. Obras como la de Aimi o Segala se enmarcan en la tendencia temprana, ya clásica, de algunos historiadores mexicanos, como Edmundo O'Gorman, que lanza fuertes dardos a la historia oficial, empezando por refutar la idea común de Cristóbal Colón como "descubridor" del continente (1984: 15).

Miguel León-Portilla, que dedicó casi toda su obra al estudio de la filosofía y literaturas nahuas, y es el más importante difusor de la obra de Ángel María Garibay, señala que el origen de los testimonios recabados por los franciscanos, que para él merecen el nombre náhuatl de *huehuehtlatolli*[14], "la antigua palabra" está, en primer lugar, en los códices. Esta "palabra" es, para León-Portilla, el principio de una filosofía y una literatura nahua, que nombra *in xóchitl in cuícatl*, "flor y canto". Para demostrar que su origen está en las antiguas pinturas, recurre al testimonio de Alonso de Zurita (nacido en

[14] En la edición preparada por León-Portilla, que lleva el título *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra*, se rescata la labor etnográfica de Andrés de Olmos, el pionero entre los compiladores franciscanos novohispanos.

1511 y muerto en 1585), quien asegura que "[estos relatos] los sacaron de sus pinturas, que son como escritura." (2000: 12) Más adelante, León-Portilla subraya: "Necesario es admitir, por consiguiente, que el meollo de estos textos se traía a la memoria acudiendo al contenido de los viejos *amoxtli*, «libros indígenas»." (2000: 13) Por un lado hay que aplaudir el trabajo invaluable de León-Portilla y reconocer que sus estudios colocan en la escena académica a la literatura oral de los pueblos originarios. Por otro, hay que descartar lo que se ha vuelto lugar común y retomar lo que se ha hecho desde otras perspectivas; en este momento toma mucha relevancia el origen material de los *huehuehtlatolli* como base de la literatura oral. El paradigma oral de León-Portilla ha dominado los últimos 60 años del estudio de la literatura indígena, asunto por demás comprensible si consideramos que más o menos desde entonces se toma realmente en serio en México el estudio de la escritura de los mesoamericanos. La obra de León-Portilla terminó por volverse la versión oficial del indigenismo de Estado, sobre el que se funda el centralismo mexicano.

Por su parte, Sahagún refiere:

> Todas las cosas que conferimos me las dieron por pinturas, que aquella era la escritura que ellos antiguamente usaban, y los gramáticos las declararon en su lengua, escribiendo la declaración al pie de la pintura. Tengo aún ahora estos originales. También en ese tiempo dicté la apostilla y los cantares. (Sahagún, 2016: 71)

La fuente primaria de las recopilaciones franciscanas está en los códices y en ellos está *la otra literatura*. En efecto, existen semejanzas entre los relatos escritos y los orales; entre ellos, las coincidencias entre la *Leyenda de los soles* y la versión narrada en el

Códice Vaticano, que parten de que después de la destrucción del Cuarto Sol, anterior al nuestro, una pareja de humanos sobrevivió, escondida en el tronco de un ahuehuete y alimentada por el dios Titlacauan con una mazorca de maíz, a la inundación que mató a sus semejantes (De la Garza, 1983: 126). En la versión de *La leyenda de los soles* que ha llegado a nosotros, esta pareja no sobrevive por mucho tiempo: "La Leyenda dice que después de la catástrofe salió la pareja del ahuéhuetl y vio un pescado; entonces hizo fuego y asó pescados, por lo cual se enojaron los dioses Citlalinicue y Citlalatónac. Entonces bajó Tezcatlipoca, les cortó el cuello, les remendó su cabeza en su nalga y los hizo perros." (De la Garza, 1983: 126) La tradición oral y los códices se redondeaban entre sí, pero se ha dado más importancia a los textos del *huehuetlatolli* y de la "flor y el canto", relatados oralmente a los españoles y pasados por su mano. No se ha abordado lo suficiente el origen de esta "palabra" en tanto a discurso literario escrito y en cuanto a un sistema de escritura propio. La consecuencia es que la literatura oral se entiende como la única anterior a la conquista, a partir de figuras míticas como el "Rey poeta" Nezahualcóyotl y su hijo Nezahualpilli.

El arte literario de los antiguos mesoamericanos no desapareció con la Conquista; se adaptó en eventos de sincronía. No podemos desechar que los valores de lectura sigan vivos en las comunidades indígenas y rurales, muchas de las cuales no han perdido su identidad lingüística y se han acercado a modelos de conservación, rescate y dignificación a través de esfuerzos colectivos. Algunos autores señalan que la escritura pictográfica mesoamericana sigue viva en la artesanía indígena. Los textiles son, para

Anders, Jensen y García, el medio vivo de esta literatura mesoamericana, que efectivamente no sólo puede interpretarse o ser objeto de disfrute estético, sino también puede leerse (1993: 61). Habría que agregar a la enorme lista de objetos intervenidos con figuras, la cerámica, objetos pequeños como pulseras, collares y morrales, y con mayor atención los cuadros alegóricos de las culturas huichol y tarahumara. De tal suerte que tenemos frente a nosotros una escritura que se oculta en casi todos los formatos además del papel, pero que de ninguna manera excluye el formato bidimensional. En una extrema actualización de conceptos, el formato de biombo de algunos códices mesoamericanos recuerda a obras contemporáneas de libro de artista, así como las artesanías tienen una relación directa con el llamado arte-objeto.

Es fundamental documentar las reacciones de los herederos de la cultura indígena frente a las nuevas ediciones de los códices. Yolotl García, nahua hablante y maestra de lengua, reaccionó frente al *Códice Borgia* con la frase categórica: "Esto es un cuento." Detrás de esta simple aseguración se esconde una realidad demoledora: en los indígenas queda la conciencia de que en estos documentos están escritas sus historias ancestrales y su asimilación inmediata se da a través de valores contemporáneos aprendidos en el proceso de interculturalidad: "son cuentos". Por otro lado, se sabe que los *tlacuilos* tenían el conocimiento exclusivo para escribir, interpretar y leer los códices, estelas y grabados en piedra, posiblemente frente a un público situado a su alrededor, quizás frente al rey-sacerdote u otros miembros de la nobleza. Estas formas de interpretación tienen un valor performativo, en cierto sentido lírico, y sí pueden sos-

tenerse como forma literaria parecida a la tradicional, pero no por ello estamos obligados a estudiarla desde la literatura escrita para ser *leída*, sino escrita para ser *vista* e interpretada en la liturgia. El discurso literario recae en su visualidad y en su dimensión espiritual.

2.4 Indigenismo. Los clichés y el problema de la traducción

En el trazo de la historia de la literatura en México se han dejado de lado por lo menos 10 códices que sobrevivieron la conquista (en referencia a los anteriores a 1521) y otros que puede que se preserven en las comunidades indígenas. Estos textos han sido estudiados casi exclusivamente desde la iconografía y la arqueología. Con todo, se da por sentado que la literatura prehispánica es solamente la que se transmite por tradición oral. Los códices son objetos que se alejan de la función que hoy tiene la literatura occidental.

El hecho de que sobresalgan las figuras autorales, en ocasiónes con una parcialización de "obra", y que se ignore la fuente primaria de una literatura prominentemente fundida en la colectividad, nos hace preguntarnos si estamos dando por sentado un modo de lectura que no es aplicable en solitario al mundo mesoamericano. La apreciación exagerada de uno o unos aspectos de determinada cultura, en relación con la hiper estima que se tiene a figuras casi divinas como el "Rey Poeta", es un rasgo muy visible del folklore en los países que han sido colonias. Para comprender este fenómeno se agrega un *ismo* a la raíz *cultura*, que convierte el estadio estándar en un *culturismo*. Edward Said aprecia este fenómeno

en el "orientalismo", que "se abrió camino en todos los niveles de la cultura: la cultura de masas y la de elite; y, por supuesto, dio al mundo muchas cosas nuevas en el camino del conocimiento y el arte, pero también expresó y encarnó el poder colonizador de moldear –a partir de su perspectiva– la historia, la geografía, la lengua, la cultura e, incluso, la ontología del nativo." (Said, 2001: 14) Gonzalo Ruiz identifica un fenómeno parecido con el cliché de los celtas en Europa occidental y recurre a una evaluación crítica el uso de "lo celta" en el discurso político europeo y español. Para este autor, el cliché del celta ha servido para fundar la idea de un pasado común en Europa y es parte del fundamento ideológico de la Unión Europea entre naciones que han tenido en la historia incontables motivos para hacerse la guerra (1995: 218).

Tanto el orientalismo como el celtismo están fundados sobre el tópico del "buen salvaje". Este estereotipo ha aparecido en la historia cuando la crisis social lleva a la necesidad de buscar los orígenes idealizados de una nación en su propio pasado, o a preferir la romantización del extranjero, a menudo exótico o heroico, para negar o rellenar aspectos de su origen que no se consideran adecuados. En América Latina, a menudo el antepasado ideal no solo es bueno por puro, noble y anterior a los influjos extranjeros, sino que además es capaz de crear arte o tecnología del mismo tamaño que la de sus enemigos.

El culturismo coloca de frente la necesidad de llenar el vacío de sentido de la posmodernidad occidental, pero esconde el vicio recurrente de empatar los valores tradicionales de las culturas "clásicas" con los de las culturas "nativas", frente a un sistema de valo-

res en crisis constante. Este fenómeno puede parecer irrelevante en dirección de la conservación del patrimonio inmaterial, se puede pensar que toda producción histórica debe de resguardarse sólo porque sí, y esto es verdad sólo en la medida de que se actualice también el discurso alrededor de estas producciones. El "vacío de la orgía", en palabras de Baudrillard, ha acentuado la necesidad de documentar y preservar las manifestaciones culturales en el plano de una realidad que cambia a toda velocidad y sacrifica su memoria. Pero no debemos olvidar, al menos para el estudio de la literatura prehispánica, que esta perspectiva es ajena al siglo XVI, dominado por un modelo de pensamiento que justificaba la supremacía racial, religiosa y cultural del europeo. Tenemos testimonios anacrónicos y tenemos fuentes primarias, lo mejor que podemos hacer es estudiarlas juntas. La riqueza de la tradición oral, contenida en los testimonios coloniales, puede nutrirse de la iconografía y la arqueología, apoyada en disciplinas que no existían hasta hace poco, así como de la revalorización de las fuentes primarias.

El abordaje común de la literatura indígena anterior a la Colonia entra en crisis al observarse problemas serios en las traducciones del náhuatl al español en los *huehuetlatolli* y la "flor y canto", al enunciarse la pérdida de los valores contextuales que sostenían los textos orales y al no considerarse la literatura pictográfica al mismo nivel que la oral.

La traductóloga chilena Gertrudis Payàs ha señalado con dureza lo que considera un "complejo del historiador y el traductor" en referencia a la crítica a las versiones de la literatura oral de León-Portilla y Garibay. Payàs apunta a las extremas libertades y fallos

metodológicos de estos autores, que en la intención de enaltecer el esplendor del pasado mexica han dejado huecos en sus traducciones de los *Cantares*, que se tratan como versión oficial. Para Payàs, mientras que en Garibay la traducción sirve para mostrar el valor intrínseco de los textos y es "parte de una empresa audaz, emprendida con una franqueza y sinceridad desarmantes" (2006: 15), en León-Portilla el método de las traducciones separa los textos de sus contextos, con comentarios "a veces introducidos en el relato bajo la forma habitual de cita, en párrafo aparte, y otras veces introducidos dentro del relato mismo, ejerciendo sobre el mismo un efecto de contaminación de géneros que hace que el relato se imbuya de los rasgos estilísticos del texto traducido." (2006: 3) La autora señala que Garibay emprendió la labor de transformar los textos orales nahuas en "clásicos", en un ámbito intelectual que tenía en alta estima a la cultura griega y que buscaba los fundamentos de un humanismo indígena comparable con el universo filosófico europeo. Una vez logrado esto, los textos traducidos se han utilizado para promover una noción de filosofía estereotipada de las virtudes y el *ethos* mesoamericano, que ha justificado el centralismo y es la "denominación de origen de la cultura mexicana y uno de los pilares del pensamiento y la política nacionalistas que ha prevalecido en el México moderno." (2006: 3) Para Payàs, las intenciones de León-Portilla son más bien identitarias y enuncia que "en su búsqueda de verdades monolíticas sobre el pasado (...) el historiador "olvida" que los textos son, en sí, construcciones, y los sacrifica en aras de una supuesta *autenticidad* (la *auténtica* civilización azteca, el pasado *auténtico*)" (2006: 5).

Este problema empieza con la duda sobre la traducción de la palabra *tlamatini,* que según el diccionario náhuatl-español *Aulex* tendría las acepciones literales de "sabio, científico, letradado o alfabetizado", pero podría reducirse al adjetivo "sabio" o al sustantivo "el que sabe.") León-Portilla funda sobre esa palabra la existencia de un grupo de filósofos del mundo náhuatl que "se opusieron al militarismo azteca (sic) y desarrollaron un sentido filosófico comparable al de la antigua Grecia." (2006: 9) León-Portilla salta a la conclusión de que estos "filósofos" constituyen una clase que se oponía a los sacrificios humanos y figura la noción de que los *tlamatini* fueron los autores de los cantares, oponiéndose a la inexistencia del concepto *autor*, ajena a las culturas prehispánicas de Mesoamérica.

Todavía más clara es la crítica que Payàs figura sobre una limpia o descristianización de estos textos, cuyo léxico religioso evidencia su origen Colonial.

> Confirmando la opinión declarada de Garibay de que toda referencia cristiana era una corrección aberrante introducida por los amanuenses, los textos fueron purgados de todas las menciones al contexto evengelizado, como "Dios", "Santa María", "Obispo", "Espíritu Santo" e interpretados como una expresión de la visión estética de los *tlalmantinime.* Específicamente en *La Filosofía náhuatl* he encontrado varios fragmentos en los que la palabra "Dios" ha sido eliminada sin explicación, tanto en la traducción como en la transcrpción náhuatl, y un caso en el que "Dios" se convierte en el dios prehispánico *Ometéotl*. (2006: 10)

En las ediciones bilingües de los *Cantares* podemos encontrar incontables referencias católicas, evidencia irrenunciable de que fueron escritos en la Colonia, tanto en las versiones traducidas como en los originales en náhuatl, desde la enunciación del dios úni-

co, de Jesucristo, de la Virgen María, de los santos, del Papa, los nombres de frailes u obispos, e incluso topónimos en castellano o fórmulas indiscutiblemente católicas, como la palabra “amén”.

Aunque la actualización léxica de los textos traducidos es común en literatura que consideramos *clásica*, práctica que observamos en el hecho ineludible de, por ejemplo, las incontables versiónes de los cantos homéricos que preceden a la que ha llegado a nosotros, la irrupción de León-Portilla en los *Cantares* toma matiz cuando entendemos que su visión de la literatura indígena es tratada como oficial y sobre ella están fundados diversos estereotipos. Estos actos adquieren relevancia cuando entendemos que a partir de ellos se ha justificado la predominancia de la cultura náhuatl o “azteca” como emblema nacional, que es la base del centralismo político de México. Se ha sostenido el orgullo estéril de una literatura comparable con la de la cultura dominante.

La fabricación de héroes míticos, en el interés de exaltar los orígenes nacionales, es otra de las críticas posibles a las traducciones de *Cantares mexicanos*. Para zanjar el problema de autoría de estos textos, la historia oficial ha creado el estereotipo del “rey-poeta”, que descansa sobre la imagen de Nezahualcóyotl. Las críticas a este disfraz provienen en su mayoría de autores extranjeros. El historiador estadounidense John Bierhost, autor y traductor de la edición en inglés de *Cantares mexicanos* señala abiertamente que no tenemos elementos para suponer que alguno de los cantos fue escrito por un dirigente indígena (1985: 101). Bajo la tesis de que los cantares son “*ghost songs*”, es decir, canciones espirituales para hacer comunión con espíritus, dioses y antepasados, Bierhost descar-

ta que exista alguna referencia de autoría en las ediciones originales y atribuye la noción de "rey poeta" al historiador novohispano Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (nacido cerca de 1568 y muerto en 1646), quien fuese heredero directo de Nezahualcóyotl, pero advierte que "en ninguna de las crónicas escritas en los tiempos de los ancestros de Ixtlilxóchitl está dicho que Nezahualcóyotl fuese un poeta." (1985: 103) Este autor señala que el problema reside en la fórmula "Yo soy", presente al inicio de algunos cantos como "Yo soy Nezahualcóyotl", "Yo soy Ahuizotl", "Yo soy Totoquihuatztli". Estas entradas conducen a la conclusión apresurada de que los autores de los cantos son en verdad los que aparecen nombrados, sin embargo, Bierhost apunta a la ambigüedad de la fórmula, que tanto en el náhuatl (*nehuatl Nezahualcoyotl* = yo soy Nezahualcóyotl*),* como en su traducción al español, puede tratarse de una fórmula retórica en la que se hace referencia a los gobernantes sin que fuesen ellos los autores de los textos, tanto como podemos hablar del *Cantar de mio Cid*, sin que el autor del mismo fuese en verdad el Cid. (1985: 101)

En los *Cantares*, por ejemplo, encontramos encabezados descriptivos que se leen como "Ycuic Neçahualcoyotzin" (canción de Nezahualcóyotl), "Ycuic don Her[nan]do de Guzman" (Canción de don Hernando de Guzmán) y "Ycuic Neçahualpilli" (Canción de Nezahualpilli), por mencionar algunos. Pero no existe indicación alguna de que la operación semántica sea de autoría, de la misma forma que en la *Canción de Hiwatha* o el *Chanson de Roland*. De hecho, la ambigüedad del náhuatl es precisamente la misma que la del inglés o el francés. Por ello, no hay necesidad de suponer autoría alguna, aunque puede argumentarse que para la audiencia indígena era realmente Nezahualcóyotl quien hablaba a través de la boca del cantor, de la misma forma que se suponía que estaban escuchando directamente a los dioses Huizilopochtli o Tláloc (Bierhost, 1985: 10. La traducción es nuestra).

Segala, que se adscribe a la versión de los cantares de Bierhost, señala que los personajes históricos a los que son atribuidos estos textos son más bien "*dramatis personae*", en referencia a que es posible que Nezahualcóyotl y compañía fuesen personajes literarios y no necesariamente autores de las composiciones (1992: 212). La tesis de León-Portilla sobre la existencia de una clase ilustrada que cuestionaba el orden ritual de los grupos en el poder y que rechazaba los sacrificios humanos es puesta en jaque por Segala bajo el sencillo argumento de que es poco probable que el rey Nezahualcoyotl se contradijera a sí mismo, siendo de día un rey sacerdote que sacrificaba a miles de víctimas y por la noche un crítico de los principios religiosos que justificaban estos actos (1992: 214).

Pero quizá el argumento más convincente en la crítica de Segala es su seña hacia algunos cantares cuya temática es claramente poscortesiana. Éstos son el 68, donde la Conquista, Cortés bebiendo las aguas del lago de Texcoco como acto simbólico de dominación, y la imagen del papa sentado en el "trono de oro" de los antiguos mexicanos son el tema principal; los 15 y 66 donde se aborda el asedio de Tenochtitlán; el 60, donde se alude a la muerte por ahorcamiento de Cuauhtémoc, y los 15, 17 y 67, donde se profieren amenazas contra Tlaxcala y Acolhuacan, aliadas de los españoles (1992: 215). Es importante que nos quede claro que las fuentes de estudio de la cultura de los antiguos mexicanos normalmente no provienen del periodo específico que se estudia; éste es el motivo principal por lo que los estudios realizados bajo los modelos tradicionales deben acentuar su carácter hipotético y llevan a cuestio-

nar los elementos de la cultura que han sido utilizados para fundar los principios de “patria” o “nación”.

3. Literatura pictográfica mesoamericana, iconografía y el estudio literario de los códices

“Las letras son para los nuestros lo que las pinturas para los Megicanos” [Sic] (Clavijero, 1826: 361). Esta frase categórica abre la puerta de golpe a la lectura de los códices como textos literarios. El sacerdote jesuita es defensor acérrimo de las “pinturas mexicanas” como parte del relato histórico de Mesoamérica, y de la escritura pictográfica como valor cultural; en su *Historia antigua de México* (1780) dedica su “disertación VI” a debatir la “falta de letras” en la escritura mesoamericana frente a las ideas de “Mr. Paw”, que consideraba bárbaros a los indígenas, entre otras razones por no haber desarrollado una forma de escritura (Clavijero, 1826: 355). Clavijero abría una pauta silenciosa: importa debatir la falta de letras en la literatura mesoamericana e importa enfrentar los embalajes tradicionales de la literatura occidental con otras formas del discurso escrito.

Debemos a los arqueo-antropólogos e historiadores los principales estudios de los pictogramas. Su herramienta principal es la iconografía. Con métodos diferentes pero resultados compatibles, Luz María Mohar, Rita Fernández Díaz y Joaquín Galarza (2006) esbozan sistemas que conjugan el análisis estructural de los códices; otros, como Marteen Jansen, Ferdinard Anders, Luis García (1999) y Karl Anton Nowotny (2005), trazan métodos que conjuntan el análisis estructural con otros referentes culturales; es a Jansen y a Eliza-

beth Hill Boone a quienes debemos la postura clara de que los códices prehispánicos en Mesoamérica poseen elementos suficientes para ser considerados un tipo de literatura. Los trabajos de Jansen son "Los fundamentos para una lectura lírica de los códices" (1999), "Indigenous Literary Heritage" (2011), y el análisis interpretativo del *Códice Borgia, Los templos del cielo y de la oscuridad. Oráculos y liturgia; libro explicativo del códice Borgia*, en coautoría con Anders y García (1993). Hill Boone ha publicado "Aztec Pictorical Histories: Records Without Voice", que forma parte de la compilación *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamérica and the Andes* (1994), donde traza por primera vez una propuesta estructural de la narrativa en los códices mayas y mixtecos. Existen otras aportaciones importantes, como el trabajo de Pablo Escalante Gonzalbo, Fabián Valvida Pérez y Saeko Yaganisawa, *Los códices del centro de México. Un acercamiento regional* (2008), que explora el carácter local de los códices a partir de ocho regiones de la zona mixteca y nahua, y el estudio de Escalante *Los códices mesoamericanos antes y después de la colonia* (2008), donde ofrece un fantástico recorrido por el léxico esencial que se utiliza para la interpretación y estudio de estos documentos.

Jansen y Hill Boone establecen un método que no desprecia el contacto con la cultura indígena viva, a partir de las interpretaciones aisladas de Eduard Seler. Tanto Hill Boone como Jensen refieren constantemente a la tesis de Nowotny, *Tlacuilolli. Style and Contents of the of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*¸ que puede ser considerada la primera interpretación seria de ese códice desde la hipótesis astral de Eduard Seler.

La herramienta principal para el estudio de la escritura mesoamericana es la iconografía. Esta disciplina aborda el contenido de las obras de arte a través del análisis de la imagen. Su objetivo es discernir sobre los temas representados en objetos artísticos, desde un reconocimiento visual elemental hasta la interpretación contextual y cultural (De la Fuente, 2002: 36). En su aplicación tradicional, se sostiene en documentos que dan sostén y contexto a partir de valores culturales, políticos o ideológicos donde son producidas. Esto lleva a la caracterización de convenciones simbólicas con significados más o menos precisos, en los que son elementos esenciales las líneas, composiciones espaciales y figuras, la psicología del color, y la técnica, que cambia con el tiempo y está limitada por los modos de producción.

La iconografía tradicional parte de tres elementos para el análisis de la obra de arte: forma, composición y contenido. El arte de los códices, constituido fundamentalmente por un código de escritura, traslada el primer elemento a una disposición gramatical: las partes de un pictograma tienen una función propia, pero sólo generan significado cuando forman parte de otras imágenes; adquieren sentido a partir de una estructura sintáctica que no parte de la oración como elemento, sino del pictograma. Puede y necesita respetar las demás fases, pero debe agregar una última: la fase antropológica, que considera la escritura mesoamericana como un arte vivo de los pueblos originarios, entre otros ejemplos, en los textiles y en las pinturas acrílicas sobre papel amate que a la fecha se producen en comunidades del centro y sur de México [Fig. 15].



Fig. 15
Pintura acrílica sobre papel amate.
Imagen tomada de la web.

Los estudios literarios normalmente se fundan el antecedente ideal de su objeto de estudio en la tradición griega, no tanto porque puedan rastrearse líneas directas entre la literatura actual y aquella, sino porque el sostén de las obras, que puede entenderse como *tejido*, se funda en la doctrina poética de la verosimilitud, la linealidad y el tiempo-espacio. Aristóteles condensa estos elementos en la base estructural de *tiempo*, *espacio* y *acción*. Este triángulo se conjuga con la intención de novedad y con la alta estima al autor y al protagonista, que parten del siglo XVIII. El triángulo aristotélico se opone por igual a las narrativas fragmentadas de la posmodernidad

y a las escrituras no fonéticas. Estas nociones llevan el nombre de *unidades*; esto es, opuestas a la diferencia, la distancia, la heterogeneidad y a cualquier construcción no amalgamada bajo los parámetros de lo verosímil.

Estas unidades cambian en la interpretación de los códices como obras literarias. Nos es útil sustituir *espacio* con *composición espacial*, *tiempo* con *plano espacio-temporal* y *acción* con *suceso*; estos rasgos no pertenecen a la poética aristotélica, que es lineal, verosímil y cronológica. En la escritura mesoamericana se observa una construcción del relato que no obedece en todos los casos a la relación causa-consecuencia entre los hechos dramáticos. Los personajes pueden aparecer dos o tres veces en la misma lámina sin una sucesión espacio-temporal inmediata, ataviados de forma diferente y haciendo acciones en ocasiones disímiles.

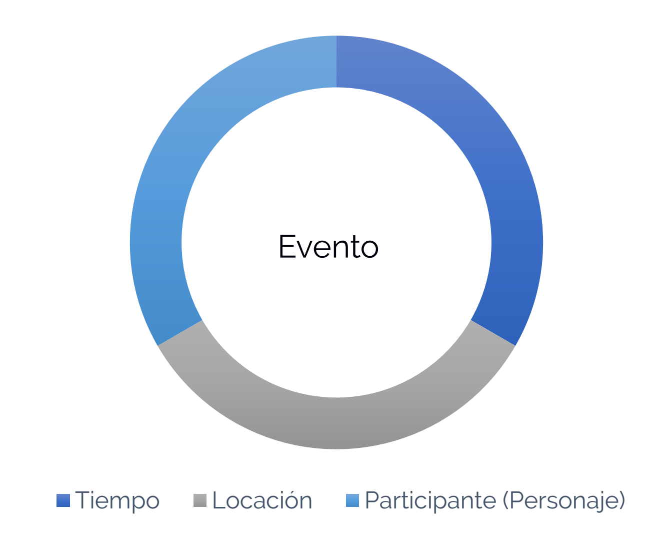
En el plano estrictamente visual, los pictogramas de los códices carecen de perspectiva y están estilizados de forma plana, lo que permite percibir partes de los cuerpos representados que de otra forma estarían ocultos detrás de la figura. Aunque Clavijero atribuye este rasgo a la "extraordinaria prontitud con la que pintaban" (Clavijero, 1826: 361), este recurso permite percibir los elementos del dibujo como partes de un discurso gramatical que resulta en un significado completo a partir de sus partes. Un elemento del dibujo, colocado en otro contexto, adquiere una convención individual o pierde sentido, pero gana un significado particular en conjunto con otros elementos, de la misma forma que las palabras de las escrituras fonéticas expresan sentidos diferentes en cada oración.

En las escrituras no alfabéticas, la integración del tiempo y del espacio sucede a veces en una sola unidad, en bloques narrativos unidos por lógicas visuales totales y no por aspectos narrativos verticales; el tiempo, el espacio y la forma crean un conjunto representativo complejo no lineal, no supeditado a la verosimilitud y no constituido a partir de un principio estructural único.

Elizabeth Hill Boone propone un modelo para las historias narradas en los códices. El relato puede estar orientado hacia el participante, al evento, a la locación o al tiempo. Para ella, la acción secuencial y el tiempo cronológico son los elementos primordiales de la literatura tradicional e indica que en los códices mesoamericanos una de las cuatro orientaciones generalmente domina sobre las otras, mientras las otras tres están arregladas alrededor del elemento dominante. Este elemento está determinado por una función ideológica, sostenida por la clase gobernante de la cultura donde se extrae el documento (Hill Boone, 1994: 54).

Según Hill Boone, en los códices de la mixteca el elemento principal está orientado hacia el evento [Esquema 1], mientras que los códices nahuas se orientan hacia la locación [esquema 2]. Los códices nahuas, además, sostendrían una tercera forma en los anales, cuya función principal es preservar la memoria del dominio tenochca sobre el resto de los pueblos del centro de México. Estos últimos emplean una secuencialidad estrictamente lineal que no necesita si quiera de la referencia al espacio, porque parte del entendido de que todo sucedió en valle de Anáhuac (1994: 68). Para los códices mixtecos, orientados al evento, los manuscritos del Grupo Borgia podrían ser una excepción, pues su contenido adivi-

natorio y cosmogónico nos orienta hacia el participante, que no es ya un caudillo o héroe, sino una entidad anímica o un dios.



Esquema 1.
Modelo narrativo en los códices de la mixteca, según Hill Boone (1994)



Esquema 2.
Modelo narrativo en los códices nahuas, según Hill Boone (1994)

Leída en español, la tesis de Hill Boone es engañosa si no consideramos la diferencia entre *history* y *story*. La primera refiere a la historiografía, a la escritura de la historia en el sentido del registro del pasado en eventos considerados juntos a partir de un periodo; la segunda refiere a los relatos, que son particularidad de la narrativa. El hecho de que Hill Boone prefiera *history* para referirse a lo que se relata en los códices, al mismo tiempo que plantea un modelo narrativo propio de la literatura, plantea un fuerte problema para la disciplina de la historia. ¿Hasta qué punto el relato contenido en un texto literario es considerable un hecho histórico? Si pensamos que los textos literarios implican un acercamiento subjetivo a la realidad, ¿hasta qué punto el contenido histórico de los códices es un contenido literario? Aunque para algunos puedan parecer obvias, estas preguntas entran en el debate universal de la literatura

como el discurso de los hechos o el discurso de las individualidades y también en el del relato de la historia bajo un principio anacrónico.

3.2 Textos ideográficos esculpidos y la cerámica tipo códice

La durabilidad y el amplio catálogo de las piezas de piedra y cerámica otorgan igual importancia a los relieves, tallados en piedra y pinturas en formatos distintos al papel y las pieles. Está claro que la escritura pictográfica no es exclusiva de los códices. La "cerámica tipo códice" es probablemente el mejor ejemplo de un lenguaje compartido entre los códices y los formatos duros[15], pero casi toda la producción artística de los antiguos mesoamericanos, incluyendo las pinturas murales y los relieves de las pirámides, da evidencia de un modo de transmisión de la información donde lo menos importante es el adorno, sino la transmisión y representación de un modo de ver la realidad.

Anders, Jansen y García señalan que las figuras en piedra más conocidas de los mexicas son "textos ideográficos esculpidos" (1993: 60). Monumentos como la Coatlicue o la Piedra del Sol no son para estos autores ídolos per sé o estatuas comunes, sino *textos* que se leen a partir de un entramado de símbolos; este entramado posee una sobreposición de significados que se pueden explicar por separado, pero que forman relieve y profundidad en conjunto:

[15] Tradicionalmente, el estudio de la escritura sobre materiales "duros" corresponde a la epigrafía.

> Un indígena actual, con base en sus concepciones filosóficas y religiosas, fácilmente puede reconocer los símbolos de Coatlicue y hacer una lectura de ella. Este texto esculpido está dividido en dos secciones. El primer conjunto, compuesto por la gran cabeza de serpiente, de inmediato trae a la mente del indígena el relato que ha escuchado desde pequeño y que dice que en las montañas agrestes vive una culebra emplumada de gran tamaño, que es la Tierra misma, llamada corazón de la montaña o *tepeyolotle*. El collar de manos extendidas en posición de dar y los corazones junto a los senos, le recuerdan lo que oyó muchas veces: que la Tierra nos da vida y nos amamanta, como la gran madre. El segundo conjunto está compuesto por el ceñidor con dos calaveras, es decir, la muerte; la falda de serpientes (Coatlicue) es la superficie terrestre, y las culebras son las hijas de la Tierra o la Tierra misma; este conjunto, más las garras de águila, le hacen entender lo que ya había escuchado: que la Tierra, la gran madre, nos da la vida y nos amamanta, pero, asimismo, nos devora al morir. (1993: 60-61)

Está documentado que en el sitio olmeca de Loma del Zapote se encontraron cuatro esculturas de piedra fechadas cerca del 1000 a.C. que recrean lo que puede ser una raíz temprana de la leyenda de los Gemelos Divinos narrada en el *Popol Vuh.* Se trata de dos gemelos que portan un vestuario ritual que consiste en tocados de cuerdas y esferas, pectorales rectangulares, orejeras plegadas, cinturones, delantales, brazaletes, ajorcas y huaraches. Los gemelos fueron encontrados a la orilla de un sendero mirando hacia dos esculturas felinas de piedra (Cyphers, 2009: 36). La Piedra de Tízoc, que narra las victorias de los monarcas mexicas frente a sus enemigos, es otro ejemplo de los elementos intertextuales que afirman el dominio y esparcen el discurso bélico de los nahuas tenochcas. Los gobernantes-guerreros están representados en una serie de 15 escenas acompañadas de glifos toponímicos que señalan a los grupos dominados.

Las similitudes de estilo y el despliegue del estilo Mixteca-Puebla se observa en la llamada "cerámica tipo códice" [Fig. 16], formada por un conjunto de cuatro grupos de vasijas asociados con temas rituales específicos. Estos temas están relacionados con la iconografía de los manuscritos y tienen relación directa con estilo del Borgia. Las vasijas del complejo de Banda Solar referían a la purificación ritual relacionada con el Sol; las de Plegaria a los Difuntos, a los muertos en un ambiente de oscuridad relacionado con Tezcatlipoca; las de Ofrenda a la Tierra mostraban una ofrenda de sangre para la tierra, y las de Humo y Oscuridad indicaban el contacto entre los humanos y los dioses (Hernández, 2004: 27). La mayoría de las vasijas fueron localizadas en Cholula, Puebla, y son uno de los fundamentos del lenguaje iconográfico compartido en la región de Oaxaca, Puebla, Veracruz, Guerrero y algunas zonas del Valle de México.

Estudios detallados sugieren que sus imágenes pintadas [en las vasijas tipo códice] no fueron mera decoración, sino una escritura pictográfica que se refería a nociones esenciales de la práctica ritual. Al parecer, los significados de los signos pintados estaban relacionados con el uso de las vasijas. Esto nos lleva a pensar que éstas debieron jugar un papel importante en la ritualidad y religiosidad de su tiempo. Así que no es de sorprender que un gran porcentaje de las piezas que se conservan provengan de excavaciones en Cholula, ciudad sagrada y centro de peregrinaje regional por lo menos desde el siglo XI, como lo indican los documentos históricos y las investigaciones arqueológicas (Hernández, 2012b).




Fig. 16
Vasija "tipo códice" del estilo Mixteca-Puebla.
Fuente: Arqueología Mexicana, no. 115

El sistema compartido entre formatos duros y blandos deja claro que las esculturas prehispánicas no están inscritas en la lógica del adorno o de la representación monolítica aislada, sino que componen descripciones, figurativas o narrativas, que se expresan en la tradición oral y se vuelven concretas en las piezas arqueológicas. Son textos alejados de la noción del *documento*, y especialmente lejanos de la abstracción moderna de "libro", donde domina el concepto tradicional que nace de la novela de los siglos XVIII y XIX en Europa. ¿Podemos quizá llamarles "piezas"? Esta literatura obliga a su lector a adoptar un lente más cercano a la cosmovisión de los antiguos mesoamericanos.

3.3 La literatura mesoamericana como afirmación del poder

Según Roland Barthes, la elección de una escritura que rechaza su pasado o que lo continua es una postura frente a la ideología de las clases dominantes y está relacionada con la conciencia de las ideas

de la élite como “unas entre otras” y no como estatutos inamovibles o únicos (2011: 11). Por lo tanto, deberá existir conciencia de la relación opresor-oprimido, generación uno y dos, “lo viejo” y “lo nuevo”, que a su vez derive en el deseo de negación o de disrupción con las ideas que dominan, antes de que sea posible la *originalidad*. Esto es, en resumen, una dialéctica en la relación progresiva entre generaciones que se suceden, pero también es un estándar de la Modernidad como periodo histórico. La edad general que proponen algunos sociólogos e historiadores para este paradigma, que es un ir y venir entre lo que *es* y no “literario”, va entre dos y tres siglos. Para Barthes, existe un estado de la escritura en que “la forma no podría ser desgarrada ya que la conciencia no lo era” (2011: 12). Es la “conciencia infeliz”, que para este autor se desarrolla hacia la mitad del siglo XIX, la que significa el primer “compromiso de la forma” para asumir o rechazar la escritura de su pasado. A partir de ese momento la literatura se consagra como objeto y no solamente como lenguaje. Esta afirmación eleva al objeto y a su creador y significa una transición; del poder colectivo de una clase que domina a la otra y afirma su autoridad a través de un sistema de símbolos, al poder del individuo, que comienza a esbozar sus valores alrededor del éxito individual. Hemos dicho ya que para Foucault el sentido actual del “texto literario” se separa de otras concepciones de lo escrito a partir del siglo XVIII.

La literatura Mesoamericana se sustrae más a la línea de la literatura europea anterior a la Modernidad, a la poesía patrón y al emblema, pero para nosotros tiene su rasgo fundamental en el despliegue de un sistema de escritura proso-semasiográfico. Es

una escritura sostenida en la esfera de lo colectivo y lo dominante. En ella no se celebra la utopía. Su instrumento es justificar el mando de una clase sobre otra o de un pueblo sobre otro, que necesita argumentos visibles y concretos para mantener el orden, y administrar los asuntos de los humanos dentro de un mundo divino, en el cual las personas debían someterse a las formas perfectas del rito. El ejemplo más claro está en los códices coloniales, que entre otras funciones sirvieron para dar nociones a los españoles del antiguo poderío indígena y su genealogía, y que fueron usados por los indígenas aliados con el ejército de Cortés para reclamar privilegios o enunciar pertenencia a la nobleza. Caso llamativo es el *Lienzo de Tlaxcala*, probablemente pintado entre 1550 y 1564 a petición del cabildo de la ciudad homónima, que según Gruzinski actuaba como un "manifiesto político". Este códice exalta la alianza entre los tlaxcaltecas con los españoles, que a la postre llevaría a la caída de Tenochtitlán (1995: 32). Los anales, por otro lado, enlistan el linaje de los gobernantes mexicas y los identifican con un glifo de tiempo; es casi seguro que fueron utilizados para que los conquistadores conociesen rudimentos de la historia de los mexicas, aunque no podemos descartar que fuesen elaborados desde antes de la llegada de los españoles.

El culto en el que probablemente se leían los códices obedecía a la difusión de ideas del estilo, que necesitaba a su vez un estrato mucho más controlado que la lectura individual para asegurarse de que la recepción por parte de los súbditos fuese la adecuada, ya sea a partir de la exaltación de uno o unos personajes históricos, como vemos en los códices mixtecos, como el *Becker* o

el *Colombino,* que cuentan las leyendas de los héroes como 8 Venado-Garra de Jaguar, o a través de los manuscritos que dan fe de las genealogías de los reyes y gobernantes de determinados señoríos, como el *Bodley*, el *Nutall* y el *Selden*. Está claro que el documento escrito es la evidencia más fuerte de por qué unos ostentan el poder y no otros. Contar la historia oficial y establecer el modo en que pasa el tiempo es el fundamento esencial de la dominación. Quizá el ejemplo más inmediato es la *Tira de la Peregrinación* (códice de contacto), que narra los viajes de los mexicas desde su salida de Aztlán hasta su asentamiento en el señorío de Colhuacan, al sur del lago de Texcoco; este códice da un testimonio mitológico de los orígenes de lo que será el imperio mexica. William Bullock, en su reproducción litográfica de tamaño original de 1824, asegura que el códice fue mandado a hacer por Moctezuma poco antes de la Conquista y que después fue obsequiado a Cortés (Citado por Johansson, 2009: 57). Se puede pensar que detrás de este gesto está la conciencia del *tlatoani* de que en este códice estaba contenida la historia y el poderío de los mexicas.

No tenemos testimonios exactos sobre cómo se utilizaban los códices antes del dominio mexica en Texcoco; todo lo que conocemos se queda en la licencia de las hipótesis. Pero por la violencia con la que fueron destruidos por los conquistadores, por los testimonios coloniales y por lo que la iconografía ha extraído de los que se conservan, podemos estar seguros de que contenían los elementos más importantes del pensamiento, la política y la religión de los antiguos mesoamericanos. A partir de las figuras de poder más importantes del imperio mexica, sabemos que los códices tu-

vieron una función central para el dominio y la expansión ideológica del imperio a través de su religión.

La figura del político, estadista y militar Tlacaélel (*circa* 1398-1487) nos da pistas de la función ideológica de estos documentos. Tlacaélel es considerado uno de los estrategas más importantes del imperio mexica. Miembro de la corte cercana al *tlatoani*, su nombre significa "El de corazón varonil", quizá en justicia con su belicoso papel en la política. Se cree que podría haber rebasado los 80 años y se sabe que mantuvo su influencia por mucho tiempo, por lo menos en los gobiernos de Itzcóatl, Moctezuma I, Ilhuicamina y Axayácatl. Tuvo injerencia en los negocios y en las estrategias de guerra que afianzaron el domino de los mexicas frente a los demás pueblos del Anáhuac y los alrededores del lago de Texcoco. Tlacaélel llevó a cabo importantes reformas militares, económicas y culturales. Quizá la más determinante fue impulsar la rebelión de los mexicas tenochcas contra el dominio de Azcapotzalco, con la formación de la alianza entre Tenochtitlan, Texcoco, Cuauhtitlan y Huexotcinco, que derrotará a Maxtla, líder de Azcapozalco, en 1428 (Curero, 2015: 12). Esto marcará un antes y después en la realidad político-militar del valle del Anáhuac: implicará el comienzo del dominio mexica sobre el resto de tribus nahuablantes y cimentará las bases para la Tripe Alianza, a través de la cual los tenochcas esparcirán su influencia a buena parte del territorio mesoamericano.

La Tripe Alianza se formaría en torno a las mismas fechas por dos de las ciudades más influyentes de la zona tras la caída de Azcapotzlaco, además de Tenochtitlán: Texcoco y Tlacopan (Tacuba).

La Tripe Alianza se establece desde un inicio con importantes ventajas para Tenochtitlán, que estuvo gobernada por Itzcóatl (1381 – 1440) durante su primer periodo.[16]

> La alianza se estableció con carácter de perpetuidad, y los miembros se comprometieron a ayudarse mutuamente y realizar campañas militares conjuntas, estableciendo un reparto concreto de los botines de guerra. Aunque las fuentes difieren en la proporción, está claro que Texcoco y Tenochtitlan recibían mayor cantidad que Tacuba. La alianza también estableció que el mando militar de la misma correspondería a los mexicas y aunque cada ciudad podía hacer la guerra por su cuenta, existía obligación de consultar con las otras dos en caso de que fuera una campaña importante. Antes de la muerte de Itzcóatl, en 1440, los dominios de la Triple Alianza habían sobrepasado el valle de México, existiendo ya la esencia del imperio azteca [sic] (Curero, 2015: 15).

Una de las medidas de Itzcóatl para el control ideológico y la unión identitaria fue la quema de los antiguos códices, al parecer por sugerencia de Tlacaélel. El fin era dotarse de un pasado heroico acorde al poder alcanzado tras la derrota de Azcapotzalco y favorecer la unidad de los grupos étnicos que componían los nuevos territorios de Tenochtitlán. Para lograrlo, se debió exaltar a Huitzilopochtli a una categoría mayor. Alrededor del culto a este dios estuvo sostenida la agenda militar de los mexicas y se estableció la institución de la Guerra florida. La destrucción y posible modificación de los códices vino acompañada de medidas de demostración del poder. La Triple Alianza era la encargada de mantener el equilibrio cósmico y el paso del tiempo por medio del sacrificio humano. Para infundir miedo y evitar la rebelión entre las provincias conquistadas, a menudo invitaban a los caciques a observar rituales sangrientos,

[16] A partir de la Triple Alianza, Tenochtitlán alcanzó su máximo esplendor; se calcula que llegó a tener entre 150 y 200 mil habitantes.

como la lucha gladiadora, que terminaba con el desollamiento de los prisioneros (Morante, 2000: 37). Se sostiene, incluso, que fue Itzcóatl el que inventó una patria originaria común para los mexicas: Aztlán (Curero, 2015: 19), de la cual se retomó el nominativo "azteca", aun cuando ellos no se llamasen a sí mismos así.

La deificación de Huitzilopochtli, que según diversas fuentes en un principio era considerado un dios secundario, adquiere una dimensión mayor cuando se pone en perspectiva que su acenso pudo implicar la destrucción de antiguos documentos y probablemente la reescritura de las leyendas de la creación para que fuesen más adecuadas a las ambiciones del estado mexica. El acenso permeó sobre los antiguos dioses e influyó en las conquistas por venir. Huitzilopochtli se convirtió en una deidad solar-guerrera con poder para regular el mundo y adoptó propiedades de otros dioses hasta posicionarse en lo más alto de la escala religiosa, al nivel de Quetzalcóatl y Tláloc. La leyenda de Hutzilopochtli cuenta que la diosa Coatlicue quedó embarazada cuando una bola de plumas cayó sobre su vientre. Al verla en este estado, sus hijos ya nacidos, Coyolxauhqui y los huitzahuana, sintieron que el embarazo era una deshonra y decidieron matar a su madre. Hutzilopochti, que nace armado y en perfecto desarrollo, la defiende de sus hermanos, desmiembra a la Coyolxauhqui y ahuyenta a los huitzahuana. Para el sustento de esta leyenda debieron escribirse nuevos códices, censurarse los que contaban las historias antiguas y no permitirse la utilización ceremonial de los libros extranjeros. Esta es tal vez una de las razones por las que los códices nahuas no cuentan historias

míticas, más allá de las que conciernen a la fundación de Tenochtitlán.

Los documentos calendárico-religiosos eran leídos por sacerdotes que vivían de saber interpretar los libros sagrados; su función social y económica era ser intermediarios entre lo divino y lo terrenal a través de la interpretación de las imágenes. La lectura del *tonalpohualli* estaba a cargo del *tonalpouhqui.* El *tonalpohuiqui* se encargaba de averiguar el momento en que había nacido el niño (de noche o de día, antes o después de la medianoche). Esto permitía establecer a qué signo correspondía el día del nacimiento, según el calendario de 260 días. Si ocurría que el destino que esperaba a la criatura no era muy bueno, el *tonalpouhqui* fijaba el día del bautizo en una fecha con una combinación que le fuese favorable. El *tonalpouhqui* recibía un pago por sus servicios, se le invitaba a comer y se le regalaban mantas, gallinas y posiblemente piedras preciosas o cacao (Vela, 2017: 32).

Aunque es admisible que los códices mexicas se utilizaron para la afirmación del poder imperio, la prevalencia numérica de los códices mixtecos nos ofrece versiones alternativas a lo que en su momento fue la historia oficial de uno de los regímenes más poderosos de la América precolombina, el nahua-mexica. El contenido religioso de los códices mixtecos solamente es comparable con los relatos orales de los nahuas en la medida que se entienda: 1) Que los relatos nahuas sustentados en los códices fueron modificados en favor del dominio tenochca. 2) Que los mixtecos compartían con los nahuas un lenguaje iconográfico, pero no necesariamente un idioma (si bien en algunas regiones de la mixteca se hablaban va-

riaciones de náhuatl). Los códices mixtecos, por tanto, nos otorgan otras versiones de los mitos centralizados de la cultura nahua y formas menos comunes de práctica de las religiones en Mesoamérica. Estudiar la literatura indígena desde sus manifestaciones independientes implica hacer conciencia de que existió un relato centralizado, que es el que se ha privilegiado como historia fundacional del México liberal, a partir de la exaltación del imperio "azteca" como el más adecuado para el discurso de una raza fuerte. La esfera de lo colectivo en la literatura indígena se funda en el poderío de una aristocracia religiosa, que sufrirá varios cambios dentro de su propia línea histórica y terminará con la llegada de los españoles, con la que los códices perderán en parte su función cosmogónica y se adaptarán a un estadio en que la mano evangelizadora buscará moldear y comprender el conocimiento de los nuevos dominados.

II. Una pieza de literatura pictográfica. El *Códice Borgia*, descripción histórica, formal y narrativa

1. Los códices del Grupo Borgia

Todos los códices bajo este grupo fueron elaborados antes de la llegada de los españoles, están hechos sobre piel de animal y se pliegan como biombos. Para consultarse se despliegan las láminas como tiras colocadas vertical u horizontalmente y casi todas sus partes se leen de derecha a izquierda, comenzando por la parte baja. Sus contenidos se relacionan con el *tonalpohualli*, el ciclo calendárico religioso de 260 días. Este calendario estaba influenciado por determinadas deidades y fuerzas que denotaban la fortuna y auguraban eventos significativos para las personas y los grupos.

Se comprenden bajo esta denominación a los códices *Borgia*¸ *Vaticano B*, *Fejérváry Mayer*, *Laud* y *Cospi*, aunque en ocasiones también se incluye al *Manuscrito Aubin No. 20* (o *Fonds Mexicanis* 20) y al *Códice Porfirio Díaz*, que incluyen secciones de similar contenido a los otros (Byland, 1993: xv). La clasificación aparece por primera vez en los comentarios de Eduard Seler publicados entre 1902 y 1904 sobre los códices *Fejérváry Mayer*, *Vaticano B* y *Borgia* (Gutiérrez, 1988: 25), aunque ya habían sido publicados anteriormente en los volúmenes 2 y 3 de *Antigüedades de México* (1830 – 1831) de Edward King, vizconde de Kingsbourg, con reproducciones litográficas del italiano Agustino Anglio (Carrasco, 2001: 98). Seler también es el primero en lanzar la hipótesis de que estos documentos provienen de la mixteca oaxaqueña, aunque otros como Caso (1927) y Nouguez (2009) opinan que provienen de Tlaxcala, dada la semejanza iconográfica con otras piezas de arte precolombino de la zona, en particular con la representación de Tezcatlipoca [Fig. 1] que

se encuentra en las pinturas murales de Tizatlán (Gutiérrez, 1988: 25-26).

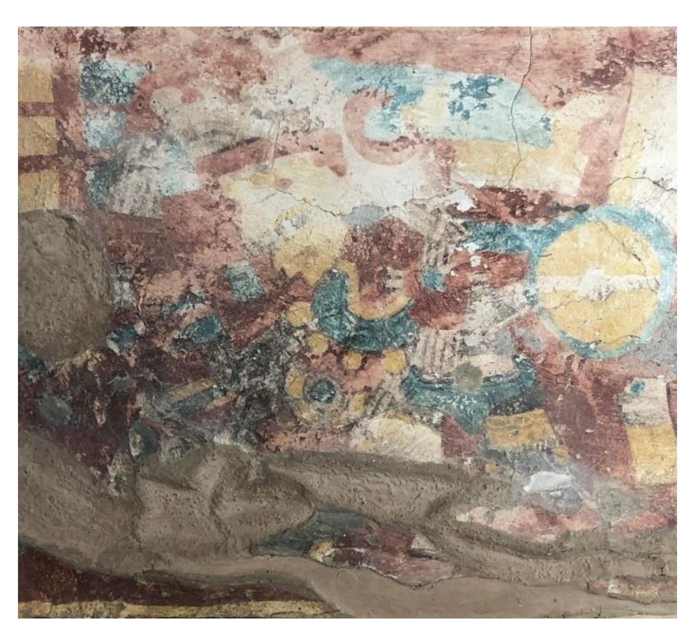


Fig. 1
Tezcatlipoca rojo en pintura mural, Tizatlán, Tlaxcala
Imagen tomada de la web



Fig. 2
Tezcatlipoca negro en el *Códice Borgia*

Aunque no es posible señalar con precisión la fecha en que fueron pintados, la iconografía indica que lo más probable es que estos documentos provengan del Posclásico Tardío, entre el 1200 y el 1521 d.C. Todos los códices de este grupo están almacenados en Europa; los códices *Borgia* y *Vaticano B*, en la Biblioteca Apostólica del Vaticano, en Roma; el *Códice Laud*, en la Biblioteca Bodleiana de la Universidad de Oxford, Inglaterra; el *Códice Cospi*, en Biblioteca Universitaria de Bolonia, Italia y el *Fejérváry-Mayer* en el Museo de Liverpool, Inglaterra.

2. Aspectos generales del *Códice Borgia*[17]

El códice *Yoalli Ehécatl*[18] o *Códice Borgia* [Fig. 3] es un manuscrito pictórico con forma de biombo. Está formado 39 láminas plegables pintadas por ambos lados, que dan un total de 76 pinturas. Para su elaboración se utilizaron pigmentos vegetales en ambas caras so-

[17] Para este pasaje se ha recurrido a las imágenes en alta definición del original del sitio web de la Biblioteca del Vaticano, <<https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1>> y a la restauración de Gisele Díaz y Alan Rodgers (1993). En febrero de 2020 obtuvimos acceso al original del códice; en esa ocasión enfocamos nuestro análisis en las láminas 39 y 40.

[18] Este nombre en náhuatl, *Yoalli Ehécatl* o *El libro de la noche y el viento,* fue propuesto por Marteen Jansen a lo largo de varias publicaciones. Junto con Gabina Pérez, los autores plantean lo siguiente, buscando los rasgos en común con este manuscrito y la Tumba 7 de Monte Albán: "*Fortunately, the representations of rituals and their associated symbolism in precolonial pictorial manuscripts, particularly those of the Teoamoxtli Group (Borgia Group), allow us to reconstruct some of the Mesoamerican ideas and visionary experiences. We find specific information about the liturgy of a Temple of Jewels in the screenfold book known as Codex Borgia, which because of its contents we may call the Book of Night and Wind or – using the Nahuatl term – Codex Yoalli Ehecatl.*" (Jansen y Pérez, 2017: 227)

bre estuco y piel de venado. El documento está formado por 16 tiras de piel unidas con pegamento a lo largo de 10.3 m (Mikulska, 2014: 167). Se usaron colores y tonos oscuros, amarillos, rojos, blancos y grises. Está protegido por dos tapas de madera. Cada lámina tiene una medida aproximada de 27 x 26.5 cm., considerando que las orillas no son uniformes. A través de una o más capas de estuco se pueden ver los bocetos y errores de los pintores que trabajaron en él (Mikulska, 2014: 169). El original está resguardado en la biblioteca del Vaticano por lo menos desde el siglo XIX.

Se ha señalado numerosas veces que la escritura mesoamericana privilegiaba la lectura de estos manuscritos de derecha a izquierda, comenzando de abajo hacia arriba. Este es el patrón general que encontramos en los códices del Grupo Borgia, aunque la sección central del códice, que interrumpe la otra, obliga al lector a cambiar la posición del manuscrito de horizontal a vertical. En esa sección la lectura parece obligar a una lectura tipo escáner, como podemos apreciar un lienzo o una impresión fotográfica.

A diferencia de los códices históricos, los libros religiosos (que también han sido catalogados como manuales de acceso al poder y como libros adivinatorios, *teoamoxtli*), no contienen nombres de personajes históricos, referencias a hechos o espacios geográficos, y tampoco glosas en castellano, por lo que es difícil señalar su origen preciso (Jansen y Pérez, 2017: 230). Las interpretaciones de este manuscrito a lo largo de la historia han sido varias, pero no suficientes. A partir de una serie de cartas escritas por León y Gama en julio de 1796 en correspondencia con Andrés Calvo (1739-1803), sabemos que en 1795 ya existía un comentario de la

mano de José Lino Fábrega (1746-1796), un "jesuita exiliado que vivía en Roma" (Anders, Jansen, García, 1993: 18), al parecer de origen novohispano. Desde entonces, tenemos noticia de alrededor de 10 estudios más (es evidente que podemos ignorar algunos). Es muy importante el papel que ha tenido el *Códice Borgia* en la comprensión del tiempo mesoamericano, métodos para contarlo y su relación con la vida ritualizada, así como la clasificación de los dioses que ahí se muestran.

Byland documenta que en el verano de 1982 el Programa de Estudios de Dumbraton Oakes en Washington convocó a un coloquio de investigación con el objetivo de encontrar el lugar de origen del manuscrito. La opinión de los participantes se inclinaba por un área cercana a la Mixteca alta, en Oaxaca (1993: xiv). Otros autores, como Boone (2007) y Baena (2018) señalan un posible origen en Cholula, Puebla. Estas hipótesis se basan en comparaciones de estilo. Sabemos que en Oaxaca (zona norte y costa occidental), Puebla (zona centro y sur), Tlaxcala, algunas regiones específicas del Valle de México, Morelos y Guerrero se compartía, más que un espacio geopolítico, un estilo, conocido como el Mixteca-Puebla. Este estilo se ha identificado en el *Códice Borgia.*

El códice no ha sido sometido a procesos de laboratorio para conocer las fechas de su elaboración. Los estudios de Seler (1904), Nowotny (1961), Anders, Jensen y García (1993), Byland (1993) y Boone (2016), señalan un periodo entre finales del siglo XV y principios del XVI, en el Posclásico tardío, que equivale a la última etapa de desarrollo en Mesoamérica antes de la llegada de los españo-

les. Todos estos estudios basan sus resultados en la iconografía comparada.

Este códice estuvo resguardado en la biblioteca personal del cardenal Stefano Borgia (Velletri, Italia, 1731 – Lyon, Francia, 1804), hasta su muerte. Fue José Lino Fábrega, primer comentarista y amigo del cardenal de Borgia, quien le dio el nombre en honor a su propietario, aunque su trabajo no fue publicado sino hasta 1899 (Anders, García, Jansen, 1993: 29).

Los códices prehispánicos que han sobrevivido fueron enviados a Europa en los años cercanos a la Conquista y durante la Colonia. Esto forma parte de la quema y saqueo de los libros prehispánicos. Se ha inferido que el *Códice Borgia* se rescató de un auto de fe colonial; Lino Fábrega fue el primero en sugerir esto (Carrasco, 2001: 94). El original está visiblemente dañado por el fuego en seis de sus láminas, las primeras y últimas tres, que componen el anverso y reverso del biombo, aunque Byland sostiene la tesis tradicional, a partir de algunas cartas escritas por Alexander Von Humbolt a principios del siglo XIX, donde se menciona que el códice fue quemado por los hijos de la servidumbre del cardenal de Borgia, quienes consideraban diabólicos y paganos los dibujos (1993: xiv). En una publicación del mismo año, Anders, Jansen y García sostienen que es posible que este documento fuese rescatado del fuego en Nueva España por alguien que probablemente se encargó de enviarlo a Europa (1993: 38, 39).

El *Códice Borgia* puede dividirse en dos secciones, a su vez divisibles en subsecciones o capítulos. La primera se interrumpe y continúa después de una digresión de 18 láminas. Esta sección in-

terrumpida corresponde a un *tonalámatl* o "almanaque de los destinos", que se define como un "libro mántico o adivinatorio con carácter augural referido a más de una actividad humana" (Noguez, 2009: 26). Ahí se han identificado prescripciones médicas y de ayuda al ciclo agrícola. En esas secciones se muestra un importante catálogo de dioses del panteón nahua y mixteco relacionados con la cuenta de los días, que incluyen a Xochipilli/Tonacatecuhtli; al dios-hechicero Tezcatlipoca; a los dioses de la muerte Mictlantecutli y Mictlantecihuatl; a Tonatiuh, el Sol; a Nanahuatzin "Lleno de llagas"; a Quetzalcóatl/Ehécatl; a Tlaloc; Xochiquétzal y otros. La segunda parte es una sección de 18 láminas cuyo contenido sigue siendo discutido. Está claro que se trata de algún tipo de relato que mantiene concordancias con el *tonalámatl*, pero se permite un desarrollo narrativo más libre.

El *Códice Borgia* estaría escrito bajo un sistema proso-semasiográfico, que refiere a una forma de pictografía que se puede leer sin recurrir únicamente al registro verbal y que se recarga en factores contextuales y metatextuales, como el hecho de que los sacerdotes/escribanos y la audiencia que recibía la lectura pública conocía el contenido esencial de la historia e identificaba elementos de escena como sonidos, escenografías, danzas, música, etc. El estilo, técnica y la profundidad temática de las pinturas que contiene llevaron a sus primeros intérpretes a compararlo con un *teoamoxtli*, "libro divino". Así se refiere por lo menos desde 1795 en el comentario de Antonio de León y Gama (nacido en 1735 y muerto en 1807), que lo consideró la "biblia del México antiguo, que se había extraviado" (citado por Anders, García, Jansen, 1993: 19). Otros,

como Lorenzo Boturini (1702 – 1755), lo describen como una síntesis del saber precolonial: la cosmovisión, la historia, las leyes, la cuenta del tiempo, la filosofía y los ritos prehispánicos (Anders, García, Jansen, 1993: 19). A partir de sus elementos cosmogónico/religiosos, podemos suponer que la lectura de estos manuscritos se llevaba a cabo en un contexto ritual en el que se incorporaban elementos musicales, danzas, modulaciones de voz, ofrendas a las divinidades, etc. (Ver: 1.1.2 *Proso-semasiografía, hipótesis sobre los códigos en la literatura mesoamericana*)



Fig. 3
Códice Borgia (Facsímil).
Fuente: Testimonio Compañía Editorial, Editores e Impresores
http://testimonio.com/codice-borgia.html

2.1 Consideraciones generales del estilo Mixteca-Puebla

Pablo Escalante sostiene que los códices de la tradición nahua y mixteca comparten un estilo general, que también fue dominante en la pintura de vasijas, muros y tallado en piedra. Este estilo se co-

noce como Mixteca-Puebla (2008: 19). Se trata de un complejo compendio cultural que cubrió por completo la zona de la mixteca, pero extendió su influencia a toda Mesoamérica y parte desde Sinaloa y la Huasteca en el norte, hasta Yucatán y Nicaragua, con ramificaciones importantes en Veracruz, Morelos, Guerrero y el Valle de México (Gendrop, 1998: 221). Este estilo utilizaba varios colores en cada obra, aplicados sin efectos de sombreado. En él, las figuras tienen una apariencia plana y suelen ser encerradas por una línea oscura (roja, casi siempre) llamada "línea marco" (Fig. 4). Además, existen rasgos comunes en la manera de dibujar el cuerpo humano, como la prominencia de la nariz, las figuras en semiperfil, la forma partida de la oreja y la curvatura de los dedos del pie hacia abajo (Escalante, 2008: 21). Este estilo no es exclusivo de los códices; puede identificarse claramente en vasijas y tallados en piedra, particularmente en la llamada "cerámica tipo códice" (Ver *3.2 Textos ideográficos esculpidos y la cerámica tipo códice*).



Fig. 4.
Lámina del *Códice Laud*¸ con la línea marco roja, las figuras en semiperfil, la prominencia de la nariz y la curvatura de los dedos hacia abajo, propio del estilo Mixteca-Puebla.
Fuente: Arqueología Mexicana

La presencia del estilo Mixteca-Puebla en buena parte de Mesoamérica puede deberse a que esta zona fue conquistada por los mexicas en 1458. Para adaptarse a un estilo regional más amplio, un estilo pictográfico más o menos compartido pudo haberse exportado al centro de México a partir del contacto comercial, un panteón compartido y la necesidad de un lenguaje escrito común entre pueblos que hablaban distintas lenguas, pero probablemente podían identificar y leer los elementos pictográficos.

La temática principal de los manuscritos elaborados bajo este estilo es histórica y genealógica, aunque sobresalen los documentos cosmogónicos y oráculos, en particular los que pertenecen al Grupo Borgia. Los documentos genealógicos narran las vidas de los reyes mixtecos, pero no debe descartarse la influencia contraria, al ser los mixtecos y los zapotecos quienes resistieron a las invasio-

nes mexicas al sur del México actual, y al ser sus ciudades un núcleo político y social importante. Entre sus relatos, es llamativa la biografía de 8 Venado, quien llegaría a ser gobernante de Tilantongo y Tututepec, y es el fundador de los asentamientos en la zona de Río Verde, al sur de Oaxaca (Joyce y Levine, 2008: 45). Podemos ensayar una lista de los códices estilo Mixteca-Puebla a partir de su temática:

- *Códice Bodley* (anverso). Fue realizado en Tilantongo en fechas cercanas a la conquista; probablemente durante la vida de 4 Venado. Registra la historia y genealogía de Tilantongo (s. X – XVI). Narra la vida de 5 Lagarto y 8 Venado. El reverso del códice, elaborado antes que la otra sección, narra los orígenes míticos de los señores de Lugar del Bulto de Xipe y la biografía de 4 Viento. (Hermann, 2008: 26, 78)
- *Códice Vidobonensis*. Elaborado en la Mixteca Alta en la etapa inmediatamente anterior a la conquista, describe el origen del universo mixteco, el nacimiento de los dioses y de los seres humanos (Jansen, 1982). El reverso aborda la genealogía de Tilantongo desde el siglo X hasta el XIV.
- *Códice Nutall*. Se desconoce la fecha exacta de elaboración, aunque probablemente fue pintado a principios del siglo XIV. Narra la vida de 8 Venado y aborda la narración mítico-histórica del señorío de Suchixtlán y el origen de la dinastía de Tilantongo.
- *Códice Colombino-Becker*. Se desconoce la fecha exacta de elaboración, aunque Alfonso Caso ha considerado que es anterior a los demás códices mixtecos y propone el siglo XIII como origen (citado

por Hermann, 2009: 70). Aborda la biografía de 8 Venado y brevemente la de 4 Viento.

- *Códice Selden*. Fue terminado hacia finales del siglo XVI, pero es considerado prehispánico porque no existe influencia española en su elaboración (Hermann, 2008: 27). Contiene la historia de las dinastías de Jaltepec desde el siglo X hasta el XVI.
- Códices del Grupo Borgia. Este grupo está conformado por cinco códices: el *Códice Borgia*, el *Laúd*, el *Vaticano B*, el *Cospi* y el *Tonalámatl de los Pochtecas*. Fueron identificados por Eduard Seler a principios del siglo XX. Los temas de los códices del Grupo Borgia son religiosos y tienen una función de calendario ritual (oráculo), llamado *tonalámatl*. Fueron elaborados entre el siglo XIII y finales del XV. El nombre del grupo fue otorgado a partir del *Códice Borgia*, considerado uno de los más importantes. Este códice estuvo resguardado durante el siglo XIX en la biblioteca del cardenal Stéfano Borgia.

2.2 El *tonalámatl* y los signos de los días

El calendario en Mesoamérica estaba regido por las celebraciones religiosas y los rituales. Los antiguos mesoamericanos plasmaron la concepción sagrada del tiempo en su iconografía, asunto en el cual la escritura en piel y en papel fue privilegiada. Para nosotros los códices tipo almanaque son lo más parecido en nuestra cultura a un oráculo y son la clave para comprender el complejo universo simbólico y los ritos de los pueblos originarios ligados con la cuenta

del tiempo. La primera y última secciones del *Códice Borgia* son un *tonalámatl*.

Los antiguos mesoamericanos creían que la sabiduría primigenia provenía de Quetzalcóatl, Cipactonatl y Oxomoco. Quetzalcóatl y Cipactonatl son los inventores y patronos del calendario, mientras que Oxomoco (Fig. 5) es la "echadora de suertes", relacionada con Tlazoltéotl y vinculada con los partos y la medicina (Morante, 2000: 34). La lectura del *tonalpohualli* está relacionada con estos tres dioses, que funcionan como patronos de los destinos y como fuerzas primigenias creadoras del tiempo y el espacio.



Fig. 5
Oxomoco y Cipactonal en el *Códice Borbónico*

Es frecuente el uso indistinto de las palabras *tonalámatl* y *tonalpohualli.* Villaseñor aclara que el origen de *tonalámatl* proviene de la raíz *tonalli,* "día" o "destino", que también podría referir al "alma", y *amatl* que se refiere a "papel" o "documento", lo que permite describirlos como manuales que llevan dentro el calendario sagrado (2010: 56). Pero los *tonalámatl* también presentan el universo mitológico, los rumbos del mundo, las actividades humanas y el orden cósmico de los pueblos originarios. "El tonalámatl es un libro preparado para consultar, elaborar diagnósticos y realizar pronósti-

cos concernientes a las diversas actividades de la sociedad, enmarcadas o influenciadas por la cuenta de los días: el *tonalpohualli*." (Villaseñor, 2010: 56). El *tonalpohualli*, por otro lado, es la cuenta del paso del tiempo en ciclos de 24 horas. Está contenido en el *tonalámatl*, pero aumenta la raíz *pohualli*, que significa "cuenta", en relación al calendario de veinte trecenas y 260 días. Este es el fondo de la primera y última sección del *Códice Borgia*, que abarcan las láminas 1–28 y 47–76. Existe otro calendario "secular", llamado *xiuhpohualli*, que significa "cuenta de los años", dividido en 18 meses de 20 días, que multiplicado resulta en 365 días, a los que se le agregaban cinco días más, los *nemontemi*, para completar los 365. Cada 52 años volvían a empezar los calendarios *tonalpohualli* y *xiuhpohualli* (Gutiérrez, 1988: 23). *Tonalámatl* son los libros; *tonalpohualli* y *xihupohualli*¸ lo que contienen; la cuenta sagrada del tiempo. *Tonalámatl* es forma y *tonalpohualli*, contenido.

También llamados "almanaques de los destinos", los *tonalámatl* abordaban temas esenciales para la vida diaria de los antiguos mesoamericanos, como el inicio de la siembra o la cosecha; el día conveniente para la entronización del monarca; los roles sociales de los individuos e incluso su nombre; auguraban la fortuna de un matrimonio, un viaje, una guerra, etc. (Villaseñor, 2010: 57) Además, tienen una función elemental para la adivinación "puesto que [el consultante] llega a conocer a qué deidad estará vinculado como arquetipo de su vida y como consecuencia de ello el dios al que deberá tener en especial consideración en su acercamiento con lo sobrenatural." (Villaseñor, 2010: 58). Los *tonalámatl* también eran uti-

lizados como guías para los rituales y actividades sagradas, que debían hacerse en días específicos.

A la fecha se ha descifrado con bastante precisión el significado de los signos, íconos y símbolos que contiene el *tonalpohualli* del *Códice Borgia* y de otros manuscritos, pero existen algunos pasajes que todavía son oscuros. Es necesario comprender la percepción del tiempo mesoamericano en relación con su literatura, con la misma prioridad con la que se ha trazado el espacio geográfico y el catálogo arqueológico de estas culturas.

3. Sección central. Láminas 29 – 46

Las láminas 29 - 46 del *Códice Borgia* forman la sección más extensa del documento y la menos estudiada. A diferencia de las otras, su lectura debe hacerse en vertical, por lo cual el códice debe cambiarse de lado, comenzando la lectura desde la parte alta de las láminas. Probablemente la característica más interesante en cuanto a modos de lectura es que esta sección descarta un patrón lineal y rompe con el esquema tradicional del grupo al que pertenece. Estas láminas se leen/miran de golpe total, más parecido a los lienzos y pinturas europeas; en el acercamiento podemos descubrir algunos elementos que guían la narración, personajes, templos, recintos, juegos de pelota y otros elementos de locación, signos de los días, caminos y huellas, y especialmente, las referencias de escena y cambios de situación dramáticoritual por medio de las "diosas cuadrilaterales y alargadas" (Hill Boone, 2016: 284). En estas láminas encontramos el argumento más importante para recordar

que la literatura de los mesoamericanos tenía un soporte escrito, pero más aún, que existe un problema de las fuentes que pasa por la pérdida de los valores culturales que permiten la interpretación cabal de los manuscritos, la falta de distancia de sus intérpretes (o la excesiva lejanía) y los objetivos de dominación del proyecto colonial. Byland comenta que esta sección tiene el carácter de una "historia o narrativa, más que un calendario, y en eso es única", para rematar con que "la narrativa, si de eso se trata, está llena de actos rituales aparentemente reales, así como personajes sobrenaturales" (2007: xxiii) Las láminas centrales parecen narrar un viaje divino, pero la complejidad de los pictogramas ha llevado a diversas interpretaciones basadas primordialmente en la iconografía comparada. El acuerdo general es que se trata de algún tipo de relato cósmico.

La primera interpretación de este tipo fue hecha por Eduard Seler en 1909 y sostenía que la sección relata el tránsito de Venus por cielo, sobre el hecho de que el signo de este planeta lo porta Quetzalcóatl, más tarde llamado "Ojo de banda" u "Ojo rayado", protagonista de la sección. Anders, García y Jansen proponen un acercamiento arqueo-antropológico y sostienen que la sección relata los nueve ritos del surgimiento de la luz y del maíz desde la oscuridad y la muerte (1993: 175). Hill Boone considera que la sección central del *Borgia* es un relato de la creación, enmarcado en el modelo narrativo de los códices nahuas o mixtecos, que parte o bien desde el evento o desde la locación (ver: *3. Literatura pictográfica mesoamericana, iconografía y el estudio literario de los códices*). Para Baena, cuenta el relato de ascenso al poder de Quetzalcóatl (2018:

41). Esta autora, además, detalla cuatro paradigmas en la interpretación del documento, los cuales se parafrasean a continuación:

a) Paradigma astralista: busca vincular fenómenos astronómicos con las figuras de los códices. Está encabezado por Eduard Seler y ha sido retomado por otros como Milbrath (2007) y Brotherson (2003)
b) El paradigma etnoiconológico[19]: se enfoca en actividades rituales y en templos o espacios sagrados existentes fuera del códice. Está encabezado por Anders, Reyes y García. Estos autores sostienen que las láminas centrales abordan los "Nueve ritos para la luz, la vida y el maíz" (1993: 175), para estos autores los ritos estarían relacionados con las fiestas de las veintenas. Batalla (2008), por su parte, sostiene que las láminas centrales tratan un viaje alucinatorio por los nueve niveles del inframundo y el recorrido del Sol en ellos (2008: 409-413). Los autores que se decantan por esta interpretación han señalado la importancia de incorporar las escrituras pictográficas vivas a la artesanía de los pueblos indígenas actuales.
c) Mitos de origen: está encabezado por Elizabeth Hill Boone (2016). Sostiene que en esta sección encontramos mezclas y variaciones de diversos mitos de creación. Establece un modelo narrativo a partir de Quetzalcóatl "Ojo de banda", que sería el protagonista de la sección. Este personaje se introduce a la tierra para propiciar la explosión de los bultos vitales y sacrificar nueve veces a Nanahuatzin, el dios purulento que se convertirá en el Sol.

[19] Aunque consideramos que las palabras precisas para este paradigma deberían ser "paradigma etno-iconográfico", puesto que "inonológico" refiere a un método, no a un aspecto temático. Éstas son, sin embargo, las palabras que utiliza Baena y consideramos importante respetarlas.

d) Relación con los códices mixtecos y acceso al poder: está encabezado por la propia Baena (2018), por Byland (1993) y Pohl (1994). Relaciona las páginas centrales del códice con los códices mixtecos y los rituales de entronización de sus gobernantes.

El primer paradigma (astralista) tropieza con una extrema europeización, seguramente porque cuando estos estudios fueros hechos no estaban sentadas las bases teórico-conceptuales de la iconografía prehispánica ni de su cosmogonía. El paradigma etnoarqueológico es un sostén imprescindible de las relaciones entre la cultura viva y la arqueología, sienta las bases de un modelo de interpretación que supera la apropiación cultural y devuelve el saber de la historia y la religión prehispánica a sus herederos. El tercero y el cuarto paradigma son para nosotros complementarios; el sacrificio de Nanahuatzin y la llegada de la nueva humanidad no rechazan la posibilidad de que la nueva era estuviera regida por un nuevo gobernante con cualidades divinas, que puede ser Quetzalcóatl, entronizado en esta sección.

Sostenemos la hipótesis de que la sección central cuenta una versión del nacimiento del Quinto Sol que no en todos sus aspectos coincide con los relatos orales de la creación del universo, pero que sí tiene puntos en común sobresalientes. Ahí se narra, en un resumen extremadamente conciso, el viaje de Quetzalcóatl "Ojo de banda" y Tezcatlipoca al inframundo para procurar las explosiones de energía vital del universo, el nacimiento de las fuerzas naturales y de algunos animales, los viajes de Quetzalcóatl "Ojo de banda" para hacer el sacrificio del Sol Negro, y el primer sacrificio hu-

mano. A partir de esta misión cósmica y de las acciones de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca en las láminas 39 y 40 proponemos el título de la sección: "El sacrificio del Sol Negro". La nueva era que sucederá a este sacrificio puede estar regida por un gobernante entronizado en el proceso arquetípico que significa el sacrificio del antiguo Sol.

3.1 Esquema de las láminas 39 y 40 del *Códice Borgia,* lecturas de tres autores

La distancia con el tiempo/espacio en que fue creado el *Códice Borgia* y sus varias interpretaciones implican un acercamiento sin filtros a la mirada del *otro*. Esto requiere que aligeremos la carga con la que interpretamos la literatura mesoamericana en busca de valores nacionales, grandeza de las culturas o criterios generales para la interpretación de sus manifestaciones. Entre otras, es importante considerar la gran diversidad de identidades, lenguas y las particularidades de un sistema iconográfico más o menos compartido, pero no idéntico. Mucho de lo que concebimos a priori de la literatura mesoamericana proviene de hipótesis e ideas lanzadas al aire, por tratarse de un campo de estudio limitado en cuanto a testimonios de la época y que implica limitaciones, como falta de interés general y de recursos. El campo hipotético es un espacio en el que los investigadores nos movemos con mucha libertad y en el cual nos sentimos cómodos de especular. Es necesario aligerar la carga con la que nos adentramos al pasado mesoamericano. Nosotros nos enfocamos en tres estudios que nos parecen los pilares de

lo que comprendemos hasta ahora de este documento en particular y de los códices en general. Tendríamos que mencionar el trabajo de José Juan Batalla, por ahora fuera de nuestro análisis porque lo consideramos a un nivel de importancia que requiere su espacio propio.

El esquema que presentamos a continuación, a partir de las figuras 2 y 3, está basado en los trabajos de Anders, Jensen y Reyes (1993), Hill Boone (2016) y Baena (2018). Las figuras pertenecen a la versión del *Códice Borgia* reconstruida en 1993 por Díaz y Rodgers. Consideramos que entre sí tienen suficientes elementos para integrarse y, junto con la larga serie de artículos y publicaciones que forman la bibliografía de este estudio, pueden considerarse la base material (no solamente a partir de una discusión historiográfica o epistemológica, sino de evidencias materiales muy puntuales), de una teoría literaria de los códices mesoamericanos.

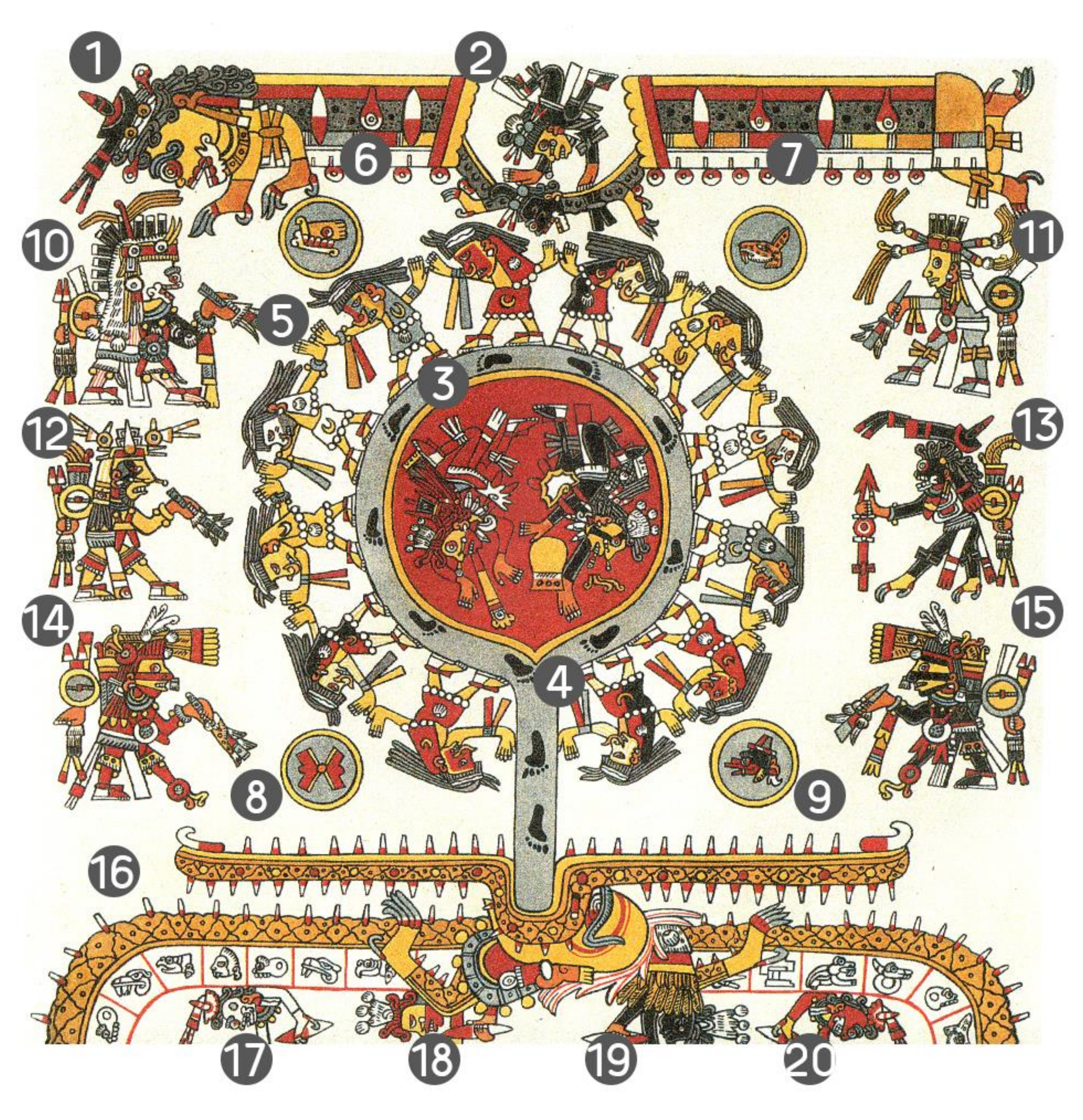


Fig. 2. Lámina 39, *Códice Borgia*. Versión de Díaz y Rodgers, 1993

Tabla 1. Clasificación iconográfica de la lámina 39 del *Códice Borgia*

	HILL BOONE *PARADIGMA: MITOS DE ORIGEN*	ANDERS, JENSEN Y REYES *PARADIGMA: ETNO-ANTROPOLÓGICO*	BAENA *PARADIGMA: RITOS DE ENTRONIZACIÓN*
1)	Diosa alargada. Anuncia la escena como un acto ritual e introduce al personaje principal: Quetzalcóatl.	Sumo Sacerdote Cihuacoatl.	**-**
2)	Quetzalcóatl, que entra en escena.	Sacerdote Quetzalcóatl, "vuela en las tinieblas del misterio y el poder".	Quetzalcóatl, que entra en escena.
3)	Quetzalcóatl "Ojo de banda" y Xochipilli llevan un tambor y una trompeta en actitud ritual.	Sacerdote de Xólotl y sacerdote del Sol, bailan y tocan un tambor y una flauta.	Quetzalcóatl "Ojo de banda" y Xochipilli, tocan el tambor y la flauta.
4)	Las huellas sobre el camino gris indican que Quetzalcóatl y Xochipilli descenderán en la escena.	-	-
5)	Doce mujeres consagradas a Tlazoltéotl danzan alrededor de las deidades anteriores.	Doce mujeres dedicadas a Tlazoltéotl, como Ciuateteoh (temibles mujeres deificadas), bailan en dos grupos de a seis, tendiéndose las manos y dándose palmadas.	-
6)	Signo del día: Hierba.	Signo del día: Hierba.	Signo del día: Hierba.
7)	Signo del día: Venado	Signo del día: Venado	Signo del día: Venado
8)	Signo del día: Movimiento	Signo del día: Movimiento	Signo del día: Movimiento
9)	Signo del día: Viento	Signo del día: Viento	Signo del día: Viento
10)	Tlahuizcalpantecuhtli, junto con las cinco deidades siguientes, flanquean la escena principal.	Venus muerto, junto con las cinco deidades siguientes, flanquean la escena principal.	Este y los siguientes cinco: "Personajes armados". Representan el cuerpo sacerdotal y administrativo que acompañará al nuevo gobernante.
11)	Deidad solar sin identificar.	Dios "Sol y fuego"	Véase: 10)
12)	Tepeyollotl[20].	Tepeyollotl.	Véase: 10)
13)	Señor negro de la muerte.	Dios de la muerte	Véase: 10)
14)	Tezcatlipoca rojo.	Tezcatlipoca rojo.	Véase: 10)
15)	Tezcatlipoca negro.	Tezcatlipoca negro.	Véase: 10)
16)	Cipactónatl, el cocodrilo de tierra, abierto de fauces; representa la tierra. En él penetrarán Quetzalcóatl "Ojo de banda" y Xochipilli.	"Hombre Lagarto", Cipactonal-Tonacatecuhtli. Representa el cuerpo místico del tiempo.	-
17)	Xochipilli penetra en Cipactónatl junto con los siguientes tres personajes. Va armado con un cuchillo.	Sacerdote de Xólotl, penetra en el cuerpo de Cipactonal-Tonacatecuhtli junto con los tres siguientes personajes. Va armado con un cuchillo	-
18)	Quetzalcóatl armado con un cuchillo.	Sacerdote del Sol con cuchillo.	-
19)	Esqueleto de mujer con cuchillo.	Sacerdotisa de Ciuacoatl con cuchillo.	-
20)	Esqueleto de mujer con cuchillo.	Sacerdotisa de Ciuacoatl con cuchillo	-

[20] En seguimiento con los estudios de Guilhem Olliver (1998), existen pocos elementos para identificar a esta deidad con Tepeyollotl, aunque no son inexistentes. Según este autor existen 22 atributos que identifican a este dios, (del náhuatl: *tepetl*=monte o montaña, *yollotl*=corazón, "Corazón de la montaña"), patrón de los montes, los ecos, los terremotos y los jaguares (estos atributos no son excluyentes y no todos deben estar presentes para la identificación, pero sí alguno o algunos): disfraz de jaguar, vendas horizontales sobre el rostro, pintura facial bicolor vertical, barba, nariguera de turquesa, botón o "varilla" en la nariz, venda en la frente, espejo en la sien, tocado de plumas de garza, tocado de plumas amarillas, tocado de plumas de quetzal, mechón colgante, orejera redonda, taparrabo, cuchillos alrededor del cuerpo, presencia de ojos estrellas sobre la cabeza, presencia de conchas, punzones de agave o de hueso, ofrenda de hule o presencia de cueva. El único atributo presente es la barba.



Fig. 3. Lámina 40. *Códice Borgia*. Versión de Díaz y Rodgers, 1993.

Tabla 2. Esquema explicativo a tres autores, lámina 40

	HILL BOONE. *PARADIGMA: MITOS DE ORIGEN*	ANDERS, JENSEN Y REYES *PARADIGMA: ETNO-ANTROPOLÓGICO*	BAENA *PARADIGMA: RITOS DE ENTRONIZACIÓN*
1)	Nanahuatzin el "Sol negro"	Sol nocturno	Dios nocturno cantando
2a)	Manifestación o "aspecto" de Quetzalcóatl.[21]	Sacerdote de Quetzalcóatl.[22]	Quetzalcóatl "Ojo de banda" en alguno de sus atavíos.
2b)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Ver: 2a)
2c)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Ver: 2a)
2d)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Ver: 2a)
2e)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Ver: 2a)
2f)	Ver: 2a)	Sacerdote de Quetzalcóatl	Ver: 2a)
2g)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Ver: 2a)
2h)	Ver: 2a)	Sacerdote de Quetzalcóatl	Ver: 2a)
2i)	Ver: 2a)	Sacerdote de Xolotl	Quetzalcóatl "Ojo de banda" en atavío de colobrí, el principal para la autora
3)	Tezcatlipoca Rojo captura a Xochipilli en el Templo Rojo.	Tezcatlipoca Rojo "vence" al Sacerdote del Sol en el Templo de Jade y Flores Preciosas	Tezcatlipoca Rojo captura a Xochipilli en el Templo Rojo.
4)	Tlazoltéotl esquelética captura a Quetzalcóatl en el Templo Negro.	Cihuacoatl "vence" al sacerdote de Xolotl en el Templo del Viento Oscuro[23]	Una Cihuateteo (espíritu de mujer guererra) captura a Quetzalcóatl en el Templo Negro.
5)	Tezcatlipoca y Tlazoltéotl (corpórea), en el juego de la pelota, se enfrentan a un "ser rojo con una calavera que da luz a un ser humano muerto", que representaría un aborto. Presagia un sacrificio humano en el siguiente capítulo.	En el juego de pelota, Tlazoltéotl y Tezcatlipoca Rojo reciben el nacimiento del "espíritu de la muerte" en una cazuela de jade.	En el juego de pelota aparece un aborto o guerrero muerto en batalla. Presagia un sacrificio humano en el siguiente capítulo.

[21] Hill Boone refiere: "Además de dos versiones de Ojo de Banda (una con un casco de colibrí), hay dos espíritus de obsidiana, dos Quetzalcóatl negros, un Ehécatl, un Quetzalcóatl negro con un tocado de dos serpientes entrelazadas (Compárese con los Quetzalcóatl del Borgia, 62) y uno tan dañado que no puede identificarse." (2016: 319)

[22] Las figuras clasificadas por nosotros como "2" (2a, 2b, etc.) en esta tabla son descritas por los autores como "Nueve sacerdotes de Quetzalcoatl y de Xolotl" (1993: 226), pero no aclaran qué figura corresponde a qué sacerdote. Nosotros nos basamos en el emblema de Quetzalcóatl (caracol cortado por la mitad o Venus, para algunos) para definirlos.

[23] Los autores identifican a esta figura como sacerdote de Xolotl en continuidad con su propuesta de la lámina anterior. [Ver: Tablas 2 y 3)

3.1 La leyenda de los soles y el *Códice Borgia*

Nos parece fundamental referir la *Leyenda de los Soles* o *Leyenda de Nanahuatzin*. Consideramos que existe un paralelo entre este relato oral y algunas láminas de la sección central del *Borgia*. *La leyenda de los soles* narra la creación del Sol, de la Luna y de la humanidad actual. En este relato nuestro Sol (*Naolin*) está antecedido por otros cuatro que, a su vez, corresponden cada uno a una humanidad. La leyenda en conjunto está registrada en el *Códice Viena* o *Vindobonesis núm.1* (Florescano, 1997: 57). Nosotros nos inclinamos por la existencia de una variación de esta historia en la sección central del *Borgia*. Las versiones que conocemos sobrevivieron a la Conquista por las recopilaciones del misionero franciscano Andrés de Olmos. De Olmos tituló la compilación de este y otros relatos orales nahuas *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, elaborada entre 1531 y 1537. Existe, además, un manuscrito anónimo de 1558 escrito en náhuatl, que lleva exactamente el título *La leyenda de los soles.*[24] Estas recopilaciones plantean dos dificultades metodológicas: el primer texto, como mucho de lo que conocemos de las literaturas orales mesoamericanas, ha pasado por el filtro del recopilador y su sostén arqueológico está fragmentado. El segundo tiene la obvia restricción de que se desconoce su autor y cuáles fueron los motivos por los que fue escrito.

---

[24] El relato de *Historia…* inicia con el nacimiento del Quinto Sol hasta la llegada de los españoles y la conquista de Tenochtitlán en 1521. La *Leyenda…* concluye con la ascensión al poder de Axcayatzin y la conquista de Matlazinco, Xiquipilco y Tlacotépec.

La leyenda de los soles narra la creación y destrucción de cuatro soles (equivalentes a cuatro versiones de la humanidad), el Sol de Tierra (*Nahui Océlotl*), el Sol de Viento (*Nahui Ehécatl*), el Sol de Fuego (*Nahui Quiáhuitl*), el Sol de Agua (*Nahui Atl*), y la creación del Quinto Sol, cuando los dioses fueron llamados a una asamblea en Teotihuacán. Ahí fueron convocados Nanahuatzin "Lleno de llagas" y Tecuciztécatl, para consumar el sacrificio en la hoguera y convertirse en el nuevo Sol. Nanahuatzin era un dios pobre y purulento, y el otro elegante y ostentoso. Tecuciztécatl intenta lanzarse al fuego cuatro veces y las cuatro se arrepiente. Nanahuatzin es llamado por los dioses y lo hace en el primer intento, convirtiéndose en el Sol de la nueva era. Avergonzado, Tecuciztécatl se lanza después al fuego y se convierte en la Luna. Los dioses, alarmados porque los dos soles pudieran destruir con su calor el mundo recién creado, se autosacrifican para ponerlos en movimiento y generar los ciclos del día y la noche. Para Enrique Florescano, este sacrificio "reconoce como un don divino la creación del Sol y de los seres humanos, y establece una relación necesaria entre el mantenimiento de la vida en el mundo y el sacrificio de los seres humanos" (Florescano, 1997: 58) Sobre esta leyenda está fundada al menos una parte de la conocida beligerancia de los mexicas: la sangre, que es lo más sagrado, es el alimento y combustible del Sol, dador de vida.

El ejercicio comparativo entre el relato oral y sus sustentos pictográficos puede tener una carga de interpretación excesiva si no se considera la lejanía con el tiempo/espacio en que los objetos fueron producidos y el hecho de que la tradición oral cambia; no

podría ser de otra forma. Los relatos orales dan sentido al mundo y se transforman al mismo tiempo que él, porque su fin no es explicar la realidad racionalmente, sino imbuirla en un conjunto mágico de significados: colorean y embellecen el mundo que explican. Podemos, ante esto, aceptar un principio de anacronía, puesto que no hay versiones oficiales o puras. Bajo este principio deben de estudiarse las versiones orales de la *Leyenda de los soles.* Si aceptamos, además, los principios de la escritura prososemasiográfica, podemos considerar que el relato oral de los pictogramas podía variar, quizá enfatizando otra parte del relato según la necesidad del narrador. Las versiones de la *Leyenda de los soles*, contenidas en el *Vindobonesis núm. 1* y el *Borgia*, son evidencias de primera mano de la dinámica entre los relatos orales y escritos e insistimos en que éstos no pueden separarse, puesto que estos manuscritos fueron elaborados en el seno de su cultura, mas no así las versiones en español o náhuatl alfabético que llegaron a nosotros. Una vez asimilado este principio, podemos empatar los relatos orales que conocemos con los códices, que eran su sustento escrito.

3.2. Resultados de análisis y breve comparativa con interpretaciones previas

La codicología (del latín *codex*, "códice, libro", y el Griego **-λογία**, (logia), "estudio, tratado") es la disciplina que estudia los libros como objetos físicos, con interés en sus características materiales. Se interesa especialmente en los manuscritos antiguos escritos en cuero, papiro, pergamino, papel y otros, para determinar sus caracterís-

ticas físicas, su estado material y ofrecer datos que contribuyan en acciones para su conservación.

El estudio codicológico del Borgia más reciente del que tenemos noticia es el realizado por Katarzyna Mikulska en 2014, publicado en un breve artículo al año siguiente en la *Revista Española de Antropología Americana*. Mikulska ofrece una descripción bastante precisa del estado actual del códice y confirma una gran cantidad de datos hipotéticos.

En febrero de 2020 tuvimos acceso al *Códice Borgia*. En general nuestro análisis no difiere (ni pretende igualar en profundidad) con el de Mikulska. Nos enfocamos en verificar el estado de las láminas 39 y 40, en establecer la visibilidad de las figuras y en confirmar datos generales de estudios codicológicos anteriores. Se revisaron 33 figuras para determinar si eran visibles o no y se analizó el estado de los materiales. Se concluyó que todas las figuras de estas láminas pueden verse, aunque algunas en porcentaje bajo. Cuatro de ellas tienen 30% o menos de visibilidad, lo que deja un 88% de las figuras visibles por arriba del 30%. La humedad ha afectado visiblemente estas dos láminas, especialmente en su extremo bajo (derecho, si el códice se coloca en vertical). Un corte diagonal irrumpe en la esquina inferior derecha de la lámina 38, posteriormente remendado con bastante cuidado. En general, el códice se encuentra en condiciones aceptables, aunque está deteriorado, y su estado no ha variado sustancialmente desde el estudio de Mikulska.

Nos permitiremos una cita larga al estudio mencionado, para contextualizar nuestros apuntes:

> Estos fragmentos del Códice Borgia fueron analizados y medidos por el editor C. Olmos para componer el facsímil de igual modo y descritos en el estudio de J.J. Batalla, siendo muy importante el dato antes mencionado, que los trozos que componen la tira del manuscrito son en total 16 y no 14. En particular, llaman la atención dos trozos muy cortos, el 9 con 22,5 cm, y el 10 de 26,5 cm. Teniendo en cuenta que ambos están solapados, del fragmento 9 sólo se ven unos 10 cm (recto; con un corte hecho en forma de medio círculo), mientras del 10 se ven 16,5 cm (recto). Esta inusual composición le permitió a J.J. Batalla formular la hipótesis de que la estructura original del Códice Borgia fue cambiada a propósito para introducir la discutida parte central (por su contenido), junto con los almanaques que la preceden, causando una división en dos del almanaque de las trecenas adscritas a rumbos cósmicos: Oriente y Norte (lámina 22, recto); Poniente y Sur (láminas 47-48 del verso). Tomando en cuenta la calidad de la confección del Códice Borgia, sería difícil dudar que este agregado de trozos de piel muy cortos no fuera hecho a propósito, aunque también hay que tener en cuenta que otros pedazos que forman la tira tampoco son muy largos (2015: 171. Eliminamos las referencias entre paréntesis del fragmento original)

Mikulska cita los estudios de Olmos, Batalla y Anders Jansen y Reyes para señalar que es posible que la sección central del códice pudo ser agregada con posterioridad. A nosotros nos parece que las uniones en la sección central, que se pueden ver claramente en las láminas 29-47, y 32-44 (el guion representa que son láminas del lado opuesto exacto), pueden solo ser los extremos en que se tenían que pegar dos pliegues de cuero, que responden al largo posible de las tiras de piel de venado utilizados para su fabricación, sin embargo, no somos determinantes con esta opinión; es innegable que existe un corte y pegado justo donde comienza y donde termina la sección central, con otro corte tres láminas después de que comienza la sección; también es innegable el cambio drástico de función del relato (de oráculo a una sección narrativa) y es determinante que en esta sección el códice debe cambiarse de horizontal

a vertical para leerse. Estos elementos nos llevan a pasar que es posible que la hipótesis de Batalla y Mikulska sea verdadera, pero nos gustaría agregar que las tiras de cuero evidentemente tienen un largo mínimo y que es natural que existan numerosos cortes en una extensión que a lo largo sobrepasa los 10 metros.

***

En la siguiente tabla pueden consultarse los datos extraídos a partir de nuestro acceso al manuscrito. Para la interpretación correcta de estos datos, véase la nomenclatura sugerida en las figuras 6 y 7.

Tabla 3. Porcentajes de visibilidad, atribución y medidas, láminas 39 y 40 del *Códice Borgia*

Lámina	Sección	Nomenclatura	Atribuido a	Visible	Porcentaje de visibilidad	Medidas aproximadas en cuadrado	Nota	Vista previa
39	2	1	Diosa alargada	Sí	50%	25x4 cm.	.	
39	2	2	Quetzalcóatl	Sí	80%	2x1.5 cm	El personaje no tiene la "banda" pero sí el color amarillo, forma de cara, nariguera y aretes. El tocado no puede verse plenamente, tampoco el signo de venus	
39	2	3	Xochipilli con flauta	Sí	95%	3x6 cm.	-	
39	2	4	Quetzalcóatl "Ojo de banda" con tambor	Sí	95%	3.5x6 cm.	-	
39	2	5	12 sacerdotisas de Tlazoltéotl	Sí	90%	2x2.5 cm. c/u	-	
39	2	6	Signo del día: Hierba	Sí	80%	2x2 cm.	-	
39	2	7	Signo del día: Conejo	Sí	80%	2x2 cm.	-	
39	2	8	Signo del día: Movimiento	Sí	100%	2x2 cm.	-	
39	2	9	Signo del día: Viento	Sí	90%	2x2 cm.	-	
39	2	10	Tlahuizcalpantecuhtli	Sí	90%	6x5.5 cm.	-	
39	2	11	Deidad solar	Sí	30%	Imposible medir por estado.	-	

39	2	12	Tepeyollotl	Sí	80%	5x5.5 cm.	-	
39	2	13	Señor negro de la muerte.	Sí	15%	Imposible medir por estado.	-	
39	2	14	Tezcatlipoca Rojo	Sí	90%	5.5x6 cm.	-	
39	2	15	Tezcatlipoca Negro	Sí	50%	4.5x5 cm.	-	
39	2	16	Cipactónatl	Sí	50% en lámina 39; 30 % en lámina 40	22x5.5 cm.	La imagen se despliega por las dos láminas.	
39	2	17	Xochipilli armado con cuchillo	Sí	30%	4.5x1.75 cm.	La imagen se despliega por las dos láminas.	
39	2	18	Quetzalcóatl armado con cuchillo	Sí	80%	4.5x2 cm.	La imagen se despliega por las dos láminas.	
39	2	19	Esqueleto de mujer con cuchillo	Sí	60%	4x2 cm.	La imagen se despliega por las dos láminas.	
39	2	20	Esqueleto de mujer con cuchillo	Sí	20%	Imposible medir por estado.	La imagen se despliega por las dos láminas.	
40	2	1	Nanahuatzin	Sí	95%	14x14 cm.	-	
40	2	2a	Varón 1 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	100%	4.5x4 cm.	-	
40	2	2b	Varón 2 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	90%	4.5x3.5 cm.	-	
40	2	2c	Varón 3 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	70%	4.5x3.5 cm.	-	
40	2	2d	Varón 4 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	80%	4.5x3.5 cm.	-	

40	2	2e	Varón 5 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	90%	4.5x3.5 cm.	Tiene la banda pintada en la cara. Podría ser Quetzalcoátl "Ojo de banda".	
40	2	2f	Varón 6 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	80%	4.5x3.5 cm.	Tiene la máscara de Ehécatl. Podría tratarse de Quetzalcóatl-Ehécatl	
40	2	2g	Varón 7 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	90%	4.5x3.5 cm.	-	
40	2	2h	Varón 8 con elementos de atuendo de Quetzalcóatl	Sí	60%	4.5x3.5 cm.	-	
40	2	2i	Quetzalcóatl "Ojo de banda"	Sí	90%	4.5x6 cm	-	
40	2	3	Templo Rojo; Captura de Xochipilli por Tezcatlipoca rojo.	Sí	80%	5.5x9 cm.	-	
40	2	4	Templo Negro; Captura de Quetzalcóatl.	Sí	70%	5.5x9 cm.	-	
40	2	5	Juego de pelota y posible aborto.	Sí	80%	9x9 cm.	-	

Fuente: Elaboración propia. Las atribuciones son de Hill Boone (2016).

3.3 El Sacrificio del Sol Negro, láminas 39 y 40

Hill Boone concibe las 18 láminas centrales del códice como un relato de la creación. Según el modelo narrativo planteado por esta autora en sus primeros trabajos, esta sección está sostenida bajo un modelo de relato centrado en el participante o personaje (1994: 68). Para la autora existen suficientes elementos iconográficos para detallar una cosmogonía mesoamericana en este documento. Esto incluye escenas de nacimiento, surgimiento y preparación de Quetzalcóatl para su entrada en el inframundo y una versión del génesis mesoamericano que se completa con ritos sobrenaturales perpetrados por los dioses (2016: 280). Las láminas 39 y 40 [Figs. 2 y 3] mostrarían el descenso a la tierra de Quetzalcóatl "Ojo de banda" y Xochipilli[25], los nueve sacrificios del "Sol nocturno" y un aborto que sucede en el juego de pelota (2016: 318).

La parte alta de la lámina 39 comenzaría con una diosa alargada. Estas diosas son fuerzas divinas primigenias, normalmente asociadas con la tierra y con la muerte, que tienen una importante función narrativa: aparecen repetidamente en los manuscritos y sirven como telones de apertura de la escena; presentan al personaje principal, en este caso Quetzalcóatl, que aún no se manifiesta como "Ojo de banda". Estas "diosas alargadas", además "indican o activan los ritos siguientes, y a menudo participan en ellos" (Hill Boone,

---

[25] Quetzalcóatl "Serpiente emplumada" es uno de los dioses mayores del panteón nahua y mixteco. Es asociado con el arte, la luz, el viento y la belleza; tiene distintas manifestaciones humanas y divinas, entre ellas la que se observa en el *Códice Borgia*. Xochipilli "Pequeño príncipe de las flores", gemelo de Xochiquétzal, es asociado con el amor, los juegos, la belleza, las flores, el maíz, el placer y la ebriedad sagrada (González, 1995).

2016: 286-287), lo que da la pauta a que está sucediendo un ritual importante. La banda color naranja con puntos rojos debajo de las diosas se asemeja al corte o herida de la piel de los sacrificados humanos y divinos (Aguilera, 1988. Citado por Hernández, 2004: 19). Al centro de esta lámina, en un círculo rojo rodeado por un camino, Ojo de banda y Xochipilli, que llevan un tambor y una flauta, cantan al Sol en su camino al inframundo. Son acompañados de una docena de mujeres sacerdotisas de Tlazoltéotl, y flanqueados por seis deidades pareadas en espejo: (de abajo hacia arriba) Tezcatlipoca Negro apareado con Tezcatlipoca Rojo; un señor de la muerte sin identificar apareado con Tepeyólotl, y una deidad solar sin identificar apareada con Tlahuizcalpantecuhtli. El círculo de sacerdotisas de Tlazoltéotl está enmarcado por cuatro signos calendáricos: 2, 7, 12 y 17, correspondientes a Viento, Venado, Hierba y Movimiento, respectivamente. Las sacerdotisas están vinculadas a la luna a través de la nariguera lunar que las identifica con Tlazoltéotl, por lo que estas mujeres pueden sugerir la presencia de los ciclos lunares relacionados con las ceremonias de fertilidad. Ojo de banda y Xochipilli descenderían a las fauces de Cipactónal, cuyos labios alargados llenos de dientes lo personifican como una entrada a la tierra. El cuerpo de Cipactónal está bordeado en su interior con signos del día dentro de pequeños cuadros rojos; estos signos se encuentran severamente dañados en el original, pero se cree que avanzan en secuencias divididas hacia los dos lados, empezando por el lado derecho con el signo Viento y terminando con el signo Caña; el lado derecho se encuentra en un estado que no permite su total reconstrucción y se desconoce la secuencia completa, aunque el primer

signo podría referir al signo Buitre. Cuatro entidades entrarían explícitamente a través de Cipactónal: Quetzalcóatl Negro, Xochipilli y dos esqueletos de mujeres, todos armados con cuchillos. Dentro de Cipactónatl, monstruo de tierra y metáfora del inframundo, Quetzalcoatl realizará el sacrificio del Sol Negro o Sol Nocturno (Ver: *3.1 La leyenda de los soles y el Códice Borgia*).

La lámina 40, según Hill Boone, tendría como eje central el sacrificio de Nanahuatzin, dios central para la cosmovisión nahua. Según la leyenda registrada por Sahagún y De Olmos en el siglo XVI, Nanahuatzin "Lleno de llagas" se sacrificó en Teotihuacán para dar vida al Quinto Sol, que es el actual para la cosmovisión mesoamericana y es también la metáfora de nuestra humanidad (2016: 319). Nanahuatzin aparecería hablando o cantando mientras nueve guerreros de Quetzalcóatl están cortando sus nueve corazones. Ojo de banda, que porta un tocado de colibrí, apuñala el corazón central de Nanahuatzin, del que brota una gran cantidad de sangre. Debajo, reaparecen los Templos Rojo y Negro que se presentan al principio de la sección (láminas 37 y 38). Dentro, sucedería otra escena dramática: Tlazoltéotl toma cautivo a Quetzalcóatl Negro (Templo negro, derecha) y Tezcatlipoca Rojo hace lo mismo con Xochipilli, (Templo rojo, izquierda), quizá denotando una traición o consecuencia por los actos recién perpetrados. Entre los dos templos, en el juego de pelota, los captores se baten con un ser rojo no identificado, que da luz a un ser humano muerto, o bien un aborto (2016: 317-319).



Fig. 4. Láminas 39 y 40 del *Códice Borgia* en el original conservado en la Biblioteca del Vaticano.

Fuente: Vatican Library (Selected Manuscrips),

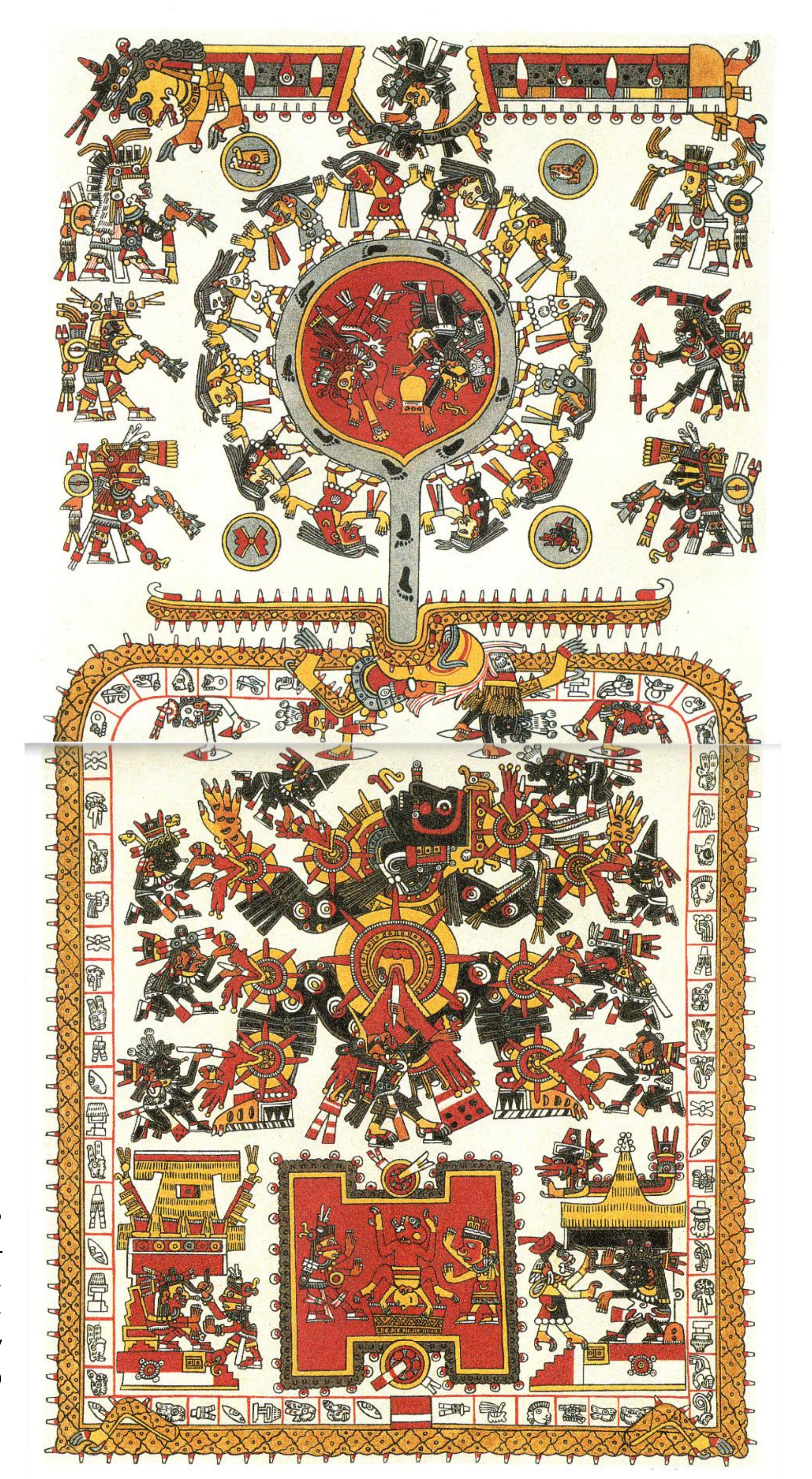


Fig. 5
Láminas 39 y 40 del *Códice Borgia*, en la reconstrucción sugerida por Gisele Díaz y Alan Rodgers (1993)

Para Angélica Baena, la sección central del códice es la representación de un ritual de acceso al poder en la cultura mixteca. Esta visión tendría una función arquetípica: se trata del ascenso al poder de nuestro protagonista, Quetzalcóatl, y una forma estándarizada de entronización (Baena, 2018: 12). Su hipótesis se sostiene sobre los trabajos previamente realizados por Byland (1993), y Byland y Pohl (1994). Para ella, la parte central del códice se divide en 9 secciones que parten desde el "Lebrillo creador"[26], que abre la secuencia ritual, hasta el encendido del fuego nuevo, que es el principio de una nueva era (2018: 14). Las escenas de penitencia, sacrificio y juego de pelota son prácticas ligadas con los rituales de este tipo y encuentran eco en otros códices mixtecos, como el *Bodley,* el *Selden,* el *Vidobonensis*, el *Nutall* y el *Colombino-Becker*. Estos códices relatan las hazañas de los reyes y héroes míticos como Cuatro Viento y Ocho Venado, y muestran los orígenes dinásticos de Suchixtlán y Tilantongo en el actual estado de Oaxaca.

Sin confrontar la interpretación de Hill Boone, Baena subraya algunos detalles importantes que soportan la hipótesis de la entronización en las láminas 39 y 40: en primer lugar, el hecho de que Quetzalcóatl y Xochipilli están tocando instrumentos al centro de la lámina 39 y la innegable relación ritual de este acto. Las deidades pareadas de la misma lámina son, para ella, parte del cuerpo sacerdotal que acompañará al nuevo gobernante en funciones. El sacrificio del Sol Negro sería sólo una afirmación de poder del entro-

[26] Lebrillo: vasija de barro vidriado, de plata u otro metal, más ancha por el borde que por el fondo (Real Academia de la Lengua).

nado Quetzalcóatl, que utiliza los atavíos ganados durante la apertura del bulto sagrado de las láminas anteriores. Baena resalta la importancia del cambio de vestuario en los ritos de entronización de los mexicas. Los sacerdotes que sacrifican nueve veces a Nanahuatzin serían distintas formas de Ojo de banda, cuya representación principal aparece al centro con el atavío de colibrí (2018: 31). El sacrificio del Sol Negro sería, bajo esta hipótesis, una "conquista simbólica del Sol antiguo y nocturno, legitimando a su representante en la tierra, al «Nuevo Sol» que alumbrará la tierra." (2018: 32) El aborto con el que cierran estas láminas, sería un *xicalli*, una ofrenda que presagia el sacrificio humano que sucederá en láminas siguientes (2018: 32). El acceso al poder quedaría completo en la lámina 46 con el encendido del Fuego Nuevo y el reinicio de la cuenta del tiempo.

Aunque en principio las interpretaciones de Hill Boone y Baena transitan hacia rumbos diferentes, nuestro parecer es que comparten el sentido central: el sacrificio arquetípico de un Sol, por lo tanto, pueden complementarse. Para los antiguos mesoamericanos, el sacrificio significaba la incursión en el espacio divino; la sangre y los corazones sacrificados representaban la justa retribución del sacrificio del Sol, que se alimenta de las ofrendas; el sacrificado tendría el privilegio de acompañar al astro en sus viajes a la noche, cuando entraba en el inframundo y se exponía a muchos peligros. La sangre de los sacrificados y la presencia de los guerreros colibrí y guerreras mariposa (guerreros muertos en la batalla o en el parto) le daba energía al Sol, aseguraba su supervivencia y garantizaba el delicado orden de la vida y la muerte, simbolizado por el drama as-

tral. Este mito se encadena con el de los soles/humanidades como secuencias de vida y muerte, registrado en importantes monolitos como la Piedra del Sol y códices como el *Vaticano A* y el *Vidobonensis*. El nacimiento del Sol a partir del sacrificio de un dios debía ser repetido por los humanos. En este sentido, tanto el sacrificio de Nanahuatzin en la leyenda oral como el que se presenta en el *Códice Borgia* tienen una función de sacrificio primigenio y de ejemplo para los propios humanos; son modelos rituales y de comportamiento. La entronización del héroe-dios Quetzalcóatl no es intrascendente ni está fuera de lógica dentro del mismo orden de los elementos. Quetzalcóatl es uno de los dioses mayores del panteón nahua-mixteco, posee distintas manifestaciones humanas y su régimen está relacionado con la cuenta del tiempo. Es posible que ambas cosas sucedieran al mismo tiempo: Quetzalcóatl entronizado y el Sol Negro en sacrificio para traer una etapa nueva a la humanidad, donde la Serpiente Emplumada es regente.

El pasaje de dos láminas se redondea con las imágenes de la lámina 43 [figs. 6 y 7]. Ahí Quetzalcóatl "Ojo de banda" aparece en escena a través de una diosa alargada y penetra en un recinto del maíz, donde Nanahuatzin, ataviado con una máscara canina que lo relaciona con Xólotl, aparece en una posición similar a la del sacrificio de la lámina 40, pero con el ojo desplazado hacia abajo. Han desaparecido los nueve soles de sus extremidades y sólo queda un gran Sol central. De este Sol brota una falda o destello de algún tipo (tal vez algún líquido fecundante), y una serpiente amarilla que cae sobre el vientre de una diosa desnuda del maíz, de la cual brotan mazorcas, en un probable signo de fertilidad. Quetzalcóatl y

Tezcatlipoca se alimentan de unos cuencos de maíz en la parte alta y cuatro dioses varoniles lo hacen directamente de Nanahuatzin. A los costados de la diosa recostada, dos mujeres que cargan a sus hijos hacen ofrendas de maíz. La lámina cierra con un personaje oscuro que extrae una bolsa de maíz del recinto. Para Hill Boone esta lámina tiene paralelo con el relato de la traída de maíz relatada en otras secciones *La leyenda de los soles* (2016: 327). Nosotros creemos que además muestra al nuevo Sol en activo, que fecunda a la diosa de la tierra a través de la serpiente; los dioses y la humanidad se alimentan de este acto de vida y fertilidad y de ahí extraen el maíz para entregarlo a sus semejantes. Este nuevo Sol en activo podría muy bien estar gobernado por el entronizado Quetzalcóatl, que abandona la acción en la lámina 46 en una suerte de "continuará..." que, sin embargo, no veremos en este códice.

Si rematamos lo que hasta ahora hemos dicho con una vista rápida a la lámina 44 [Figs. 8 y 9], podemos ver que, en un recinto adornado con flores y pedernales, un Quetzalcóatl zoomorfo con apariencia de murciélago riega de sangre a un Sol similar a los anteriores, recostado en una nueva posición, que ha dejado de ser negro y no tiene más la apariencia de Nanahuatzin. Quizá este es el Sol activo, tal vez Tonatiuh o una versión de él; un árbol o planta florida brota del plexo del sol, que tiene, a su vez, una cara idéntica a la que se ve en el centro de los otros soles; tres animales brotan de él: un jaguar u ocelote, un águila y un quetzal (según la interpretación de Hill Boone, 2016: 331).



Fig 6
Lámina 43 del *Códice Borgia* tal como se observan en el original. Fuente: Vatican Library (Selected Manuscrips),



Fig. 7
Lámina 43 del *Códice Borgia* en la versión de Gisele Díaz y Alan Rodgers (1993)



Fig 8
Lámina 44 del *Códice Borgia* tal como se observan en el original. Fuente: Vatican Library (Selected Manuscrips), https://digi.vatlib.it/view/MSS_Borg.mess.1



Fig. 9
Lámina 44 del *Códice Borgia* en la versión de Gisele Díaz y Alan Rodgers (1993

3.4 El sacrificio del *Códice Borgia*. Un arquetipo en el ejercicio de la literatura mesoamericana

A estas alturas vale la pena hacer un corte: asumimos que la tesis principal de esta investigación es la existencia de algún tipo de literatura en los códices mesoamericanos. Hemos presentado una cantidad importante de argumentos. Consideramos, valga una gota de humildad, que no estamos descubriendo el hilo negro: regresamos a empatar la codependencia entre la tradición oral y el contenido pictórico de los códices, insistiendo en que no podemos obviar su dependencia y pretender estudiar una sin la otra, insistiendo también, que la literatura que ahí encontramos es diferente a la europea histórica y a la actual, y aunque ha compartido elementos en más de una ocasión, no tiene que imitar en su código ni en su contenido a nadie. De los códices sucede la tradición oral y viceversa; de esta relación sucede la literatura mesoamericana.

En otro orden de ideas, nos encontramos en un punto en que el análisis de las láminas 29-49 del *Códice Borgia* y el énfasis especial en las láminas 39 y 40 nos lleva a exponer un tema controversial: el sacrificio humano y otras prácticas comunes del mundo mesoamericano, que la antropóloga francesa Danièle Dehouve encuadra en los "ritos de sangre", con una importante ampliación de la cuestión del sacrificio a otras prácticas menos conocidas, como cortes en la piel, escarificaciones, punzadas con espinas, piedras o huesos, enmarcadas en ceremonias que implicarían también ayunos y abstinencia sexual (2010: 24). Habría que aumentar los sacrificios animales a la lista.

Somos conscientes que el sacrificio humano no fue un asunto homogéneo en los pueblos mesoamericanos y queremos tomar el ejemplo de los mexicas sólo en el marco de la cultura que probablemente desarrolló de forma más extrema las ofrendas de sangre y vida. Esto de ninguna manera significa que las cosas fuesen exactamente igual en todo el territorio y en el amplio espectro de tiempo en que se desarrollaron los pueblos de la región.

El sacrificio humano es un tema sensible por el impacto moral que genera incluso 500 años después de la Conquista. El acuerdo general es que no es una práctica exclusiva de América y constantemente son señalados los distintos modos de sacrificio ritual entre los nórdicos, los galos, los romanos, los griegos, los pueblos del Cercano Oriente, China, África, etc. La biblia tiene referencias a sacrificios de niños en el Antiguo Testamento y Guilhem Olivier señala que las colonias inglesas en la India tuvieron dificultades para acabar con los sacrificios humanos dedicados a la diosa Kali, que se realizaron hasta el siglo XIX (2010: 30-31). El trato de este tema pasa por una suerte de baño de pureza que pretende extirpar del indígena idealizado cualquier idea que resulte chocante o esté fuera de la concepción de los indios "buenos" que fueron conquistados por unos rubios malvados. Esta visión ignora que la conquista fue un choque de realidades, el colapso de una cosmovisión sobre otra, y una asimilación que durante la Colonia forjó las bases de una identidad que se ha abierto paso a tumbos, de la cual es llamativo el intercambio de valores simbólicos, dicho lo anterior con la intención de evitar un nacionalismo endeble. Ignora también que, a su propia manera, dos imperios chocaron: el naciente imperio monárquico de

los Reyes Católicos (al momento de la Conquista bajo la ley de Carlos I), y el de la Triple Alianza (Texcoco, Tenochtitlan, Tlacopan), con formas únicas de entender la guerra, el sistema de tributos, el concepto victoria/derrota y lo más importante: el concepto de lo puro o lo sagrado vs lo impuro. Ninguno de estos conceptos tiene más valor uno sobre el otro.

Para no ser nosotros los que "defendamos" la existencia del sacrificio humano, dejaremos las palabras precisas del Dr. Guilhiem Olivier, citado anteriormente, especialista en Estudios Latinoamericanos y profesor-investigador en el Doctorado de Estudios Mesoamericanos de la UNAM:

> Los antropólogos físicos han analizado de manera minuciosa las diversas marcas que presentan los restos óseos de las víctimas de sacrificio y han podido determinar el tipo de muerte ritual que sufrieron: extracción del corazón, decapitación, etcétera. Muchas representaciones de sacrificios humanos se han conservado en pinturas y bajorrelieves realizados mucho antes de la Conquista. En varios códices o manuscritos pictográficos prehispánicos aparecen claramente escenas de ejecución ritual en honor a los dioses del panteón mesoamericano. Por otra parte, las fuentes escritas abundan en testimonios a veces muy precisos sobre los sacrificios humanos, tanto en los textos redactados por los españoles como en los numerosos escritos consignados en su propia lengua (náhuatl, maya, mixteco, etcétera) por los indios después de la Conquista. (2010: 30)

Aunque consideramos que las fuentes escritas de la Colonia no son suficientes en solitario, damos bastante importancia a las representaciones pictóricas de sacrificios en los códices, al mismo nivel que la evidencia arqueológica conformada por un amplio catálogo de piedras de sacrificio, cuchillos de pedernal, restos óseos, templos, y en especial, los tzompantli [figs. 10 y 11] -paredes que exhibían cráneos de los sacrificados reales o representados-, cuyo

mejor ejemplo fue descubierto hace no mucho frente al Templo Mayor en la Ciudad de México.



Fig. 10
Tzompantli de Tenochtitlán, hallado en 2015 por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Fuente: National Geographic

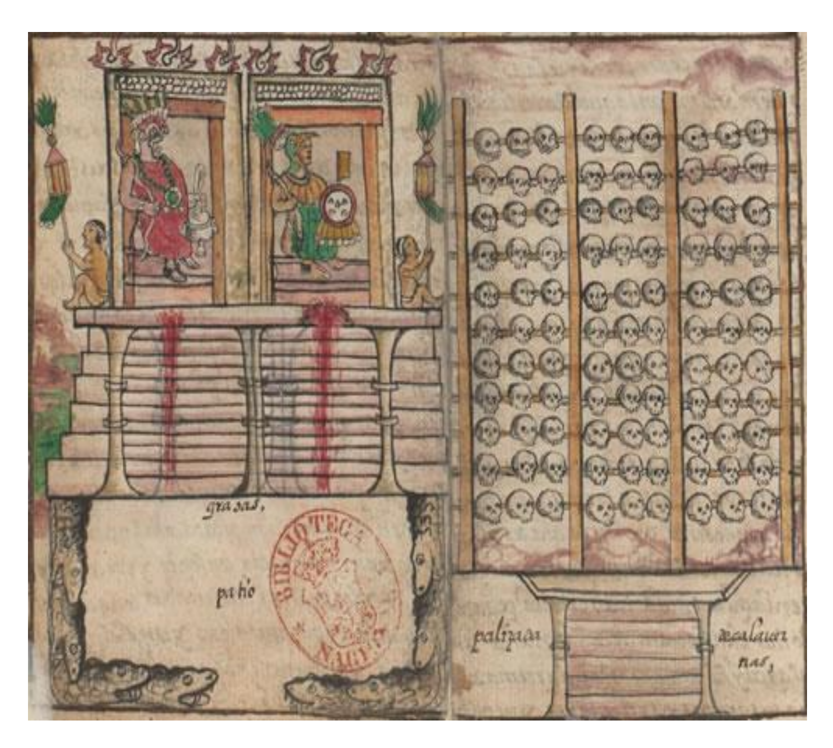


Fig. 11
El Templo Mayor con sangre de los sacrificados, seguido del tzompantli. *Códice Duran*, c. 1581

Las representaciones del sacrificio humano pueden encontrarse en los códices prehispánicos, empezando por varias láminas del *Códice Borgia*, entre las cuales destacaremos (además del que aparece en las láminas principales de este estudio, que es un sacrificio divino), la lámina 42, donde Quetzalcóatl "Ojo de Banda" lidera el sacrificio de una víctima humana, probablemente desollada previamente, cuyo corazón posiblemente fue ofrecido a Tezcatlipoca (Fig. 12). También son llamativas las representaciones de sacrificio humano que encontramos en los códices *Laud*, *Boturini* y *Becker* (Olivier, 2010: s.p.) Los manuscritos coloniales también nos muestran imágenes bastante explícitas de los sacrificios humanos, como las

que encontramos en por lo menos tres láminas del *Códice Duran*, de las cuales reproducimos una (Fig. 13).



Fig. 12
Quetzalcóatl "Ojo de Banda" sacrifica a una víctima humana y ofrece el corazón a Tezcatlipoca. *Códice Borgia*, Lám. 42



Fig. 13
Sacrificio humano en el Códice Duran, *circa* 1581

Sostenemos dos ideas: 1) La cultura de la sangre es un sistema de terror y dominación utilizado principalmente a partir de las figuras "institucionales" (con mucha licencia literaria para usar esa palabra), que en Mesoamérica mediaban entre el mundo divino y el humano. Además, al arreglarse en una cosmovisión animista[27], este motivo no separa de tajo la existencia de un mundo divinohumano, sino que lo presenta vivo e influyente a partir de fenómenos naturales

[27] De la RAE: "Creencia que atribuye vida anímica a todos los seres" y "Creencia en la existencia de espíritus que animan todas las cosas". https://dle.rae.es/animismo, consultado el 10 de agosto de 2020.

que *son* la divinidad; 2) La cultura de la sangre determinó en gran medida los conceptos de lo sagrado y lo profano en Mesoamérica y estableció un modo de pensar en donde la relación entre los dioses (a veces mejor considerados “entidades anímicas”) y los humanos era de mutua dependencia. Existieron algunos documentos que guiaban rituales o servían de relatos que explicaban la necesidad de los sacrificios a partir de un drama cósmico, del que los humanos no podían excluirse.

Estas dos ideas empatan muy bien con lo que Pablo Escalante y Rodrigo Martínez “debaten”, en un ejercicio de ensayo u artículo a dos autores muy interesante, sobre la amplia práctica del sacrificio y sus posibles motivos. Ahí, Escalante y Martínez exponen los dos pilares con los que solemos explicar la presencia de la cultura de la sangre, no solo en los sacrificios humanos, sino en la práctica expandida de mutilaciones, escarificaciones y punzadas en distintas partes del cuerpo. Los autores señalan que el desarrollo tecnológico en estas culturas tenía un papel secundario, los estados mesoamericanos no proveían de novedades tecnológicas a la población y el comercio funcionaba con cierta autonomía, gracias a las tribus de mercaderes, como los acxotecas y los pochtecas. Escalante señala que “la urbanización del espacio auspiciada por el poder político mejoraba las condiciones de producción artesanal y de comercio, Pero lo mejor que los estados mesoamericanos podían ofrecer a la población, a través de sus reyes, era la mediación en la relación con lo sobrenatural.” (Escalante; Martínez, 2010: 18) Esto, por supuesto, es una característica elemental de las sociedades teocráticas, cuya clase sacerdotal necesita relatos que justifiquen

sus acciones y que, en el marco mesoamericano, posiblemente se regía a partir de distintitas versiones del relato del Quinto Sol (Ver: *3.1 La leyenda de los soles y el Códice Borgia*). Este y otros relatos, resultaban en una sensación de amenaza-resposabilidad con el mundo "sobrenatural", cuyos efectos de una mala administración eran inmediatos y tenían consecuencias directas en la forma de vida de las personas, los ciclos de siembra-alimentación, la lluvia, el calor, la noche y los fenómenos físicos metaforizados, pero necesarios para la vida diaria.

La representación del *Códice Borgia* de un sol sacrificado es, sin duda, un arquetipo de gran importancia para la cosmovisión mesoamericana y para la mixteca en particular. El concepto regenerativo de la vida a partir de una batalla cósmica que libra el sol todas las noches en el inframundo está metaforizado en *La leyenda de los soles* a partir de la derrota de Tecuzitécatl, dios elegante, frente a Nanahuatzin, feo y purulento, en un tiempo mítico en Teotihuacán. La vergüenza de Tecuzitécatl, que no tuvo el valor de lanzarse al fuego divino para crear al sol, como sí hizo Nanahuatzin, es una batalla de los comunes frente a los elegidos; un motivo literario común en otras literaturas, donde la persona corriente, la menos apta en apariencia, puede convertirse en el nuevo héroe. Épica de los comunes. Podemos indagar en qué tanto esta narrativa influyó en la mente de los individuos en Mesoamérica, por un lado amenazados por un equilibrio religioso delicado que necesitaba de mediadores que ayudaran a administrar, no los asuntos de los dioses en la tierra, sino los de los humanos en un mundo vivo, divino, mágicoterrenal, y por otro, con la promesa de acompañar, convertidos en mari-

posa o colibrí, según lo que llega a nosotros por tradición oral, a ese "alguna vez humilde dios", que ahora es un gran sol, "como yo". Independientemente de los usos rituales ocultos que pudiese representar la secuencia de imágenes de las láminas 39 a la 44 (donde para nosotros se concentra el relato del sacrificio del Sol Negro y sus consecuencias), es un hecho que una representación (verbalizada para los comunes, seguramente), tendría algún efecto entre aquellos que conociesen la leyenda de Nanahuatzin o alguna versión de ella, menos por el impacto de la sangre, a la cual tal vez estarían ya adecuados con la "misma indiferencia (que da) cuando vamos al mercado y vemos los pollos desplumados y los grandes trozos de carne de res y de puerco"[28] (Escalante; Martínez, 2010: 21) y más por las metáforas que se escondían en cada acto sacrificial, sostenidas en una cosmovisión que no amenazaba con el apocalipsis dentro de miles de años, sino cualquier día, si los rituales eran mal hechos.

El Sacrificio del Sol Negro de la las láminas 39 y 40 del *Borgia* solo puede entenderse, bajo nuestra concepción, en relación con las 43 y 44 (Figs, 6-8), donde aparece Nanahuatzin sacrificado dentro del recinto o templo del maíz y con un ojo desplazado. Nanahuatzin está fecundando a una Diosa de la tierra de la que brotan mazorcas de maíz, al mismo tiempo que una serie de seres espirituales y humanos beben de unos recipientes colocados cerca de las extremidades donde antes estuvieron los nueve soles sacrificados. En la

[28] Esta cita toma una mayor proporción si se considera que, además, la antropofagia está ligada en Mesoamérica al sacrificio humano.

lámina 44, el recinto de flores y pedernales es el escenario de un árbol que brota de un sol muy parecido a los que vemos en el Nanahuatzin por sacrificar (lám. 39) y en el sacrificado (lám. 43). Este sol parece estar alimentado con sangre sacrificial por Quetzalcóatl ataviado como murciélago.

Para nosotros, estas cuatro láminas son fundamentales en la sección central del *Códice Borgia* y son uno de los argumentos para insistir que este manuscrito pictórico es, en efecto, un libro sagrado o *teoamoxtli* que no solo contiene un *tonalámatl*¸ sino también un pasaje narrativo de profundas implicaciones, un texto literario prosemasiográfico que narra, entre otros, el sacrificio de un sol antiguo (metáfora de las humanidades previas o la humanidad previa) y el nacimiento de uno nuevo, simbolizado para nosotros en el sol de la lámina 44. El acto de creación de vida también es visible en la lámina 43, donde el sol sacrificado fecunda a una diosa de tierra.

Solo podemos especular sobre el efecto que tenía un relato como este en las sociedades mesoamericanas. Si seguimos las ideas de investigaciones recientes, estos relatos están enmarcados en las funciónes de un Estado regulador que se preocupaba por mantener el orden social por medio de lo sagrado, menos que por satisfacer las necesidades tecnológicas o de comercio, pero que también se preocupaba por mantener el poder. Cuando estos relatos dejaron de funcionar, se reescribieron, como en efecto pasó para los mexicas con la consagración de Huitzilopochtli como un dios mayor y la probable reescritura de los códices por iniciativa de Tlacaélel (ver: *3.3 La literatura mesoamericana como afirmación del poder*). Estos procesos, por supuesto, al no ser uniformes en todas las

culturas, pudieron suponer desfases y la coexistencia de relatos que ya no eran vigentes para el poder central, en especial si consideramos que los mixtecos, junto a los zapotecos, resistieron contra las incursiones mexicas durante buena parte del Posclásico.

Conclusiones

La literatura mesoamericana sigue siendo un campo con muchos espacios grises y estamos en proceso de comprender sus elementos básicos. Su estudio no puede separarse de otras disciplinas que la complementan y que ayudan a explicar mejor los fenómenos del lenguaje en relación con un sistema de símbolos complejo. La quema de muchos de los documentos mesoamericanos, la temprana aniquilación de los tlacuilos y las necesidades del proyecto colonial resultaron, por un lado, en la pérdida de los elementos precisos para su lectura y han dado espacio a interpretaciones muy variadas. Por estas razones, creemos que en realidad no estamos listos para una teoría de la literatura mesoamericana, pero sí podemos avanzar (tal vez en espiral), hacia comprender que se trataba de otros valores literarios, otras formas de entender la necesidad de expresar mensajes, otros mensajes en otros medios. Se trataba de otra literatura.

Aunque está de moda suponer que podemos estudiar obras literarias fuera de su contexto o pensando en que no es necesario reconstruirlo, la literatura mesoamericana es una demostración de que esta visión es parcial y recurre solamente a las necesidades de los críticos literarios o los académicos. Aunque concedemos que es difícil, creemos que entre más atrás nos ubicamos en el tiempo esto se vuelve más necesario. Para el caso de la otra literatura, no solo no es posible estudiar obras sin su contexto, sino que es un error grave que ignora que quienes interpretamos las expresiones artísticas de cualquier tipo también estamos influenciados por nuestro tiempo y en ocasiones por deseos particulares. En México, lo ante-

rior se acentúa en temas de indigenismo que tocan inevitablemente relaciones de dominado-dominante, heridas de nuestra cultura. Para la literatura antigua en general y la mesoamericana en particular, es elemental la reconstrucción de los contextos. Sólo esto ha permitido que la estudiemos sin recurrir, o solo recurriendo parcialmente y en ocasiones específicas, a los testimonios de la Colonia, que son importantísimos, pero son eso: testimonios de la Colonia. La arqueología, la lingüística, el estudio de las religiones y la iconografía, de la mano con la antropología (la gran deuda de nuestro estudio), son para nosotros el marco multidisciplinar adecuado para el estudio de la literatura mesoamericana.

En cuanto a la posible crítica a los paradigmas orales, hemos señalado que no se trata de un conflicto directo, sino de la necesidad de recordar que la literatura oral tenía un sustento material y pictográfico. Un sustento escrito. Las publicaciones que dan un énfasis especial a los "poemas" escritos en náhuatl alfabético o en versiones en español han creado la sensación de que existieron *autores* en el sentido europeo y que en efecto teníamos, según esta visión, poetas de la talla de Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, etc. Para nosotros esto es incorrecto. Las manifestaciones literarias en Mesoamérica eran colectivas, no necesariamente desde el punto de vista de sus creadores, sino desde su función: guiaban rituales, contaban historias para mantener la memoria de los pueblos, buscaban la perpetuidad de poder de un grupo, configuraban un sentido de "todos nosotros". En este marco no era tan importante firmar una obra, porque las palabras no provenían del *genio* del autor ni de su intelecto, él acaso era el vehículo para expresar lo que

estaba escrito en las pieles y papeles sagrados. Él era acaso un intérprete. Hemos dicho que el objetivo de enaltecer a estos personajes es más bien un rasgo comparativo. A esta visión le interesa demostrar que la literatura mesoamericana es "grande" porque se parece a la europea, pero la literatura mesoamericana es grande por sí misma. En realidad, este es un rasgo de dominación: sólo la víctima que todavía se considera inferior que su victimario quiere parecerse a ella o necesita su perdón. Para nosotros la literatura mesoamericana no se parece a la europea porque su código es diferente. Sabemos bien que el medio es el mensaje, y el mensaje y el medio adquieren formas diferentes según lo que sea importante comunicar.

Hemos propuesto que la literatura mesoamericana se codifica bajo un sistema proso-semasiográfico. Este argumento ya no pertenece a la filosofía de la historia, a la historiografía o a la historia del arte, sino a la lingüística. Para nosotros esta tiene los mejores elementos para estudiar la escritura en Mesoamérica, en conjunto con, lo hemos dicho también, la iconografía, la etnohistoria y la arqueología, puesto que la escritura indígena prehispánica es un fenómeno amplio, que toca muchas partes de estas culturas y que no puede comprenderse en solitario. El rol de la lingüística es definir los conceptos, neologismos y presupuestos teóricos con los que podemos esbozar algunas hipótesis. Consideramos que aquí apenas alcanzamos a esbozar un neologismo que tendrá que abrirse camino en un terreno relativamente pantanoso, pero en especial, dentro de las dificultades y limites específicos relativos a las fuentes y su acceso. No consideramos que estemos descubriendo el hi-

lo negro: aquí nos limitamos a comparar distintos estudios y trazar una idea, que puede refutarse y puede cambiar.

En cuanto al tema concreto que nos toca, el *Códice Borgia*, en un primer momento hemos descrito sus características generales, esbozado los elementos básicos del estilo Mixteca-Puebla y señalado su característica oracular. En otro momento hemos enfocado nuestro estudio a la sección central y a las láminas 39 y 40, con relaciones con la 43 y 44; hemos comparado las perspectivas de autores que consideramos fundamentales y señalado su posible relación temática con los relatos de creación del mundo, en específico con la *Leyenda de Nahahuatzin* o *Leyenda de los soles.* Posteriormente, hemos relacionado estas láminas, para las que propusimos el título "El sacrificio del Sol Negro" con la práctica de sacrificios humanos en Mesoamérica. Este es el extracto básico de nuestro segundo capítulo.

Nos sentimos satisfechos con lo que hemos logrado proponer y nos sentimos especialmente agradecidos por haber tenido el privilegio de acceder a este documento de primera mano. Agradecemos a todas las personas que hicieron posible esta investigación. Esperamos que sea el diálogo con otros investigadores el que nutra nuestra visión y nuestro deseo es que sigamos juntos construyendo lo que, por el momento, podemos sólo indagar sobre la palabra mesoamericana y sus implicaciones literarias.

III. Apéndices

Tradiciones que se reinventan. Felipe Ehrenberg y el papel amate

A Marlene Ehrenberg

1. *Amatl.* Consideraciones generales sobre el papel amate

En nuestro país es aceptada la existencia de expresiones artísticas complejas en el pasado remoto. Estas expresiones son admiradas hasta niveles de *folklorismo*, que ignora o prefiere no decir que las comunidades indígenas viven, siguen creando y desarrollando formas de arte propias. Pero, aunque es verdad que la Conquista y la Colonia modificaron para siempre el ambiente cultural de América, nuestra hipótesis es que fue la Modernidad y las formas en que las comunidades se adaptaron al sistema hegemónico actual la que terminó por moldear el arte y literatura indígenas hacia lo que percibimos ahora. Para algunos, incluso, la idea de "modernidad" en América debe remitirse justamente a su "descubrimiento", por lo que serían los viajes de Vespucio y Colón, en el siglo XIV, los que inaugurarían ese período de la historia en este lado del mundo (Dussel, 2001: 58). En el ámbito de la historia del arte, el alto estima que se tiene a "lo prehispánico" nos ha distraído de fenómenos de aculturación Coloniales y Modernos, y de los procesos de rescate y conservación que le sucedieron, bajo la idea de que lo que importa son las culturas "puras".

En México, el siglo XX fue fundamental para el reconocimiento del arte y la literatura indígenas y en general para el asentamiento de sus bases estéticas y filosóficas. Para nosotros es importante reconocer que los procesos de adaptación a las sociedades industriales y postindustriales no fue poca cosa en los pueblos originarios y que éstos no son estáticos ni tendrían por qué serlo. Su devenir material e histórico es parte del tránsito global, en el que también juegan un papel y del que toman postura.

El papel amate ha sido manufacturado en México desde la época prehispánica. Su importancia residió en que fue una de las materias primas para la

fabricación de códices, y en que se utilizó en indumentaria para los rituales y para el vestido [Fig. 1]. Junto con el papel de fibras de maguey y la piel de venado, fue el material principal para la escritura mesoamericana en formatos blandos. Hoy en día el papel amate es una de las bases para producción artística de los pueblos nahuas y otomíes. Este material proviene de los árboles *Ficus cotinifolia*, *Ficus padifolia* (amates) y del *Trema micrantha* (capulín) y pasa por un elaborado proceso para llegar a su estado final. Aunque la Colonia puso en riesgo su producción, al prohibirse su manufactura y distribución, su elaboración continuó de forma clandestina y sobrevivió hasta nuestro tiempo (López, 2003: 6). En el siglo XX, la labor de rescate de algunos artistas fue fundamental para el mantenimiento y reinvención de esta tradición.

Aunque no existe registro sobre cómo se elaboraba el papel amate en la época prehispánica, testimonios de la colonia temprana, como el de Pedro Mártir de Anglería, en sus *Décadas del Nuevo Mundo* (1525) nos hablan de su uso en general y nos otorgan algunas pistas. Su proceso de extracción y elaboración es considerado una técnica única en el mundo y que dio sustento material al desarrollo de un sistema de escritura propio.

> En lo que ellos escriben son unas hojas de cierta delgada corteza interior de los árboles que se cría debajo de la corteza superior, creo que se llama philira conforme lo vemos, no en el sauce u olmo, sino en la de los palmitos que se comen, que hay una tela dura que separa las hojas exteriores a modo de redes con agujeros y mallas estrechas, y las embetunan con unto fuerte. Cuando están blandas, les dan la forma que quieren y las extienden a su arbitrio, se supone que con yeso o con alguna materia parecida (Mártir de Anglería, 1525. Citado por Maya, 2011: 130).

Así mismo, Bernal Díaz del Castillo dedica someras palabras a la existencia de "librillos de un papel de corteza de árbol que [los indígenas] llaman *amatl*" (Díaz del Castillo, 1638. Citado por Maya, 2011: 130). Se trata de un material cuya importancia no puede soslayarse ni quedarse en la clasificación ambigua de "artesanía". Para nosotros es fundamental documentar los procesos de rescate y dignificación a través de los cuales los pueblos de México han revalorado sus producciones, incorporado nuevos elementos a su cultura y creado relaciones entre distintas etnias.

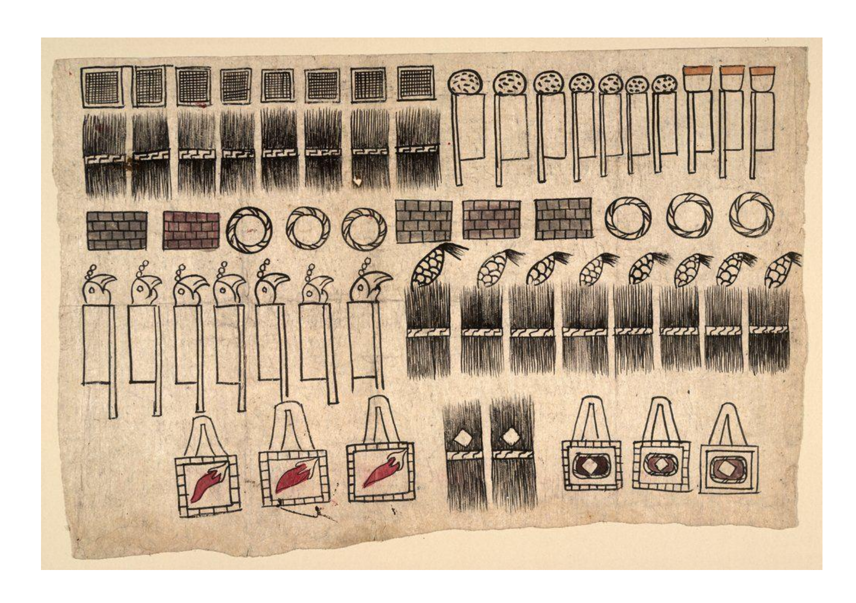


Fig. 1
Lámina del *Códice de Huejotzingo* (1531), pintado sobre papel amate

En nuestro tiempo, los pueblos otomíes de Puebla, Hidalgo y algunos grupos nahuas de Veracruz conservan la tradición de elaboración de papel. Según diversas fuentes, es el pueblo de San Pablito (*Hñähñü de Mbithö* en Otomí), en el municipio de Pahuatlan, estado de Puebla, donde esta práctica se ha preservado y difundido con vigor. Para Mora "se reconoce en los otomíes sanpableños el mérito de haber conservado las técnicas tradicionales antiquísimas de elaboración del papel, y de ser los artífices de grandes innovaciones para cautivar el mercado" (2013: 1). Sin embargo, es llamativo que los indígenas otomíes se dedican solamente a la producción de papel; son los pueblos nahuas de los estados cercanos los que incorporaron estos materiales a la elaboración tradicional de artesanías, anteriormente limitadas casi por completo a la alfarería (Mora, 2013: 1). Las pinturas nahuas sobre papel amate se caracterizan por su colorido, por remitir a las costumbres, ritos y vida cotidiana de las comunidades, y por la presencia de animales reales o maravillosos junto con seres humanos [Figs. 2 y 3]. Contienen la esencia narrativa de los códices mesoamericanos, puesto que son capaces de contar historias y preservar la memoria colectiva de los pueblos. En sitios turísticos del centro de México, es común encontrar artesanos que comercian pliegos de papel amate pintado

con acrílico. Es llamativo que esta práctica ha pasado por un proceso de rescate y valoración, en el cual el contacto entre los comúnmente llamados "artesanos" (ya habrá otro espacio para problematizar sobre esta denominación) y "artistas" de las ciudades fue fundamental.

Fue a partir de los años sesenta que el papel amate se resignificó entre los sanpableños, cuando sufrió notables cambios, al cabo de los cuales, redundaron en el fortalecimiento de la cultura y la economía de este grupo otomí. El papel siguió cumpliendo su función ritual, sin embargo, paralelamente, el papel de amate también transitó hacia los circuitos comerciales, generando además de los ingresos económicos locales y regionales, transformaciones al interior del grupo y en sus relaciones interétnicas (Mora, 2013: 1).



Fig. 2
Pintura acrílica sobre papel amate. Fotografía original



Fig. 3
Papel amate con tinte rojo recortado sobre hoja de papel amate natural, original de la comunidad de San Pablito Pahuatlán.
Fuente: México Desconocido.

2. Felipe Ehrenberg

La labor de rescate y las contribuciones a la apreciación de las pinturas en papel amate de Felipe Ehrenberg Enríquez (Ciudad de México, 1943 – Cuernavaca, 2017) coadyuvaron –junto con intervenciones de otros como el arquitecto y galerista Max Kerlow– a estrechar las relaciones entre pueblos indígenas nahuas y otomíes, y al empoderamiento identitario y económico de los pueblos de Guerrero. Es llamativo el trabajo de este artista, editor y curador en la comunidad de Ameyaltepec (del náhuatl, "en el cerro del manantial"; derivado de *atl*, "agua" y "*meyal*", fluir; o de *a–meyal(li)*, "manantial", *tépe(tl)*, cerro, y *co*, locativo que significa "en" o "lugar de") (S.A. 2017). En palabras del propio Ehrenberg:

> Habrá que consignar claramente de una vez por todas que fue ahí en Ameyaltepec donde germinó y se extendió por el mundo entero, esto que los desconocedores suelen generalizar como "pinturas sobre papel amate" pero en verdad es el milagroso surgimiento de un lenguaje visual intacto en su conceptualización formal, uno que no ha sido catado y valuado en toda su dimensión como expresión indoamericana, sin duda porque no ha sido admitido en los sagrados recintos del arte culto más que en contadas ocasiones y como una curiosidad (1983: II).

Más allá de que aceptemos o no la clasificación "pinturas sobre papel amate" (en estricto sentido eso son, y se trate o no de una técnica o conceptualización innovadora tienen valor en sí mismo), para nosotros es importante, y motivo de este ensayo, el hecho de existiesen procesos de resurgimiento de lenguajes visuales a partir de las relaciones entre los artistas de la ciudad y los de los pueblos originarios.



Fig. 4
Felipe Ehrenberg
Foto: El Economista

Ehrenberg nació en el barrio de Tlacopac, en la Ciudad de México, en 1943 y murió en Cuernavaca en 2017. Se desempeñó como artista visual, editor, galerista, ensayista y maestro. Es considerado uno de los artistas mexicanos más influyentes de la segunda mitad del siglo XX. Trabajó con distintas técnicas de arte conceptual y figurativo. Sus agudas ideas políticas y su abierto activismo lo colocaron como crítico social y del arte. Participó en más de 70 exhibiciones individuales y cerca de 200 muestras colectivas en México y en el extranjero (Rizomática, 2011). Su trabajo estuvo ligado con la participación comunitaria, con el rescate de la identidad de los pueblos y el empoderamiento a través del arte, así como con la emancipación de los artistas a partir del control de su propia producción. En la década del 70 confluyó con artistas y escritores importantes en Inglaterra, a partir de que en 1975 obtuvo una beca Guggenheim, matizada por el exilio al que fue forzado después de la matanza del

68 (La Fuente, 2015). Fue ahí donde Fernando del Paso (también becado) lo definió como un "neólogo", una persona que "estudia las cosas nuevas" (2015). Sobre este curioso sobrenombre, Ehrenberg profundizó en una entrevista con *La Jornada* en 2009:

> [Los neólogos] no proponemos una alternativa que elimine los conocimientos que nos legó el pasado. En realidad, ofrecemos otras opciones imaginativas para enriquecer el tesoro cultural que es el arte en México. Es precisamente en la confrontación entre la tradición y la innovación –¡que no hay que confundir con provocación!– donde se renuevan todas nuestras artes. La meta es cotejar ideas inéditas con ideas arraigadas, nunca reiterar esquemas caducos (Ehrenberg, 2009).

Esta actitud lo llevó a buscar nuevas fronteras de las formas creativas y a incorporar elementos intermediales en su obra. Ehrenberg es, junto con otros como Ulises Carrión, Martha Hellion y Magali Lara, uno de los expositores importantes en México de lo que se conoce como libro-objeto o libro de artista, que en términos generales puede definirse como una forma intermedial entre la literatura y las artes visuales, que redefine los conceptos "libro" y "texto". Ehrenberg también fue autor de performances, instalaciones, pinturas, esculturas, obras digitales, poemas sonoros, arte objeto y fotografía. Esta actitud "neológica" e intermedial lo llevó a colaborar con proyectos colectivos y comunitarios como el colectivo *Tepito arte acá* (Amador, 2017), del que fue cocreador junto con otros artistas como Daniel Manrique. Quizá la clave de su labor para el reacomodo de la producción de arte sobre papel amate está en sus propias palabras: "tradición e innovación".

El contacto y el aprecio que Felipe Ehrenberg tenía hacia el arte indígena en general, y hacia los códices mesoamericanos en particular, es evidente en su obra. Prueba de ello es el *Codex Aeroscriptus Ehrenbergensis*, una compilación de su trabajo en esténcil que imita los nombres con los que suele bautizarse a los códices mesoamericanos, en especial los que están a resguardo del Vaticano y que fueron clasificados en latín. Esta obra también imita a los códices en su formato: horizontal y con sugerencias de que pudiese ser plegado.

En los 60', un joven Ehrenberg, casado con la también artista Martha Hellion, estableció relación con los artistas guerrerenses Cristino, Pablo y Pedro de la Cruz, de la comunidad de Ameyaltepec, en Guerrero. De esa amistad florecerían importantes intercambios técnicos y conceptuales. Según el propio Ehrenberg, la convivencia con estos artistas, sus viajes a la Ciudad de México y el contacto, casi casual, que Ehrenberg tenía con productores de materiales para la pintura, entre ellos indígenas otomíes fabricantes de papel amate, fue el que propició que se incorporara la técnica de pintura vinílica sobre este material, siendo los pioneros los propios Cristino, Pablo y Pedro (Ehrenberg, 2011. Por Nicolás de Jesús).

3. La reinvención de una tradición

Existen por lo menos dos versiones sobre el cambio que durante la década de los 60' sufrió la producción de arte en papel amate a partir de los contactos entre comunidades indígenas distantes (nahuas y otomíes) y artistas de las ciudades. Historias orales sostienen que a mediados del siglo XX un japonés visitó la comunidad de San Pablito Pahuatlán y "atraído por las características del papel hizo un encargo considerable de pliegos" (Mora, 2013: 1), en la elaboración de este encargo intervendrían varias familias. Este relato sostiene que esta compra masiva motivó a los fabricantes de papel (de la mano de promotores gubernamentales de los cuales no está claro su rol) a vender su artesanía en la Ciudad de México (Mora 2013: 1). En alguna de esas incursiones comerciales, los productores otomíes de papel habrían conocido el trabajo de cerámica pintada de los artistas nahuas "un sábado de mala venta, a la hora de la despedida, el nahua dijo al otomí, 'por qué no me dejas un pliego de tu papel y veo qué puedo hacer'. Al siguiente sábado, el nahua del Alto Balsas llegó con los motivos antiquísimos propios de la cerámica, pintados sobre el amate." (Mora 2013: 1). Otras versiones estiman que fue la intervención directa de agentes externos a las comunidades lo que propició el intercambio cultural y la incorporación de pintura acrílica al papel amate. Estas versiones, defendi-

das por sus propios actores, sostienen que el nacimiento de las pinturas de papel amate como las conocemos ahora, es resultado del contacto entre tres agentes: productores de papel, artistas y curadores de las ciudades, y artistas de las comunidades.

El relato de cómo pudo suceder el contacto entre Ehrenberg, las comunidades nahuas de guerrero y los productores otomíes de papel está contenido en una entrevista informal, dividida en dos partes y almacenada en Youtube, que el artista nahua Nicolás de Jesús hizo a Ehrenberg cerca del año 2011. En ella, Ehrenberg relata, con un tono irónico y juguetón, la versión de lo que en los años 60' pudo suceder y que, según él mismo, fue su gran logro: "haber establecido un puente directo entre quienes producen el papel y entre los artistas que lo cubren" (Ehrenberg, 2011. Por Nicolás de Jesús). Mediante una serie de descripciones y relatos de los contactos que él y su familia tenían con las comunidades de Guerrero, primordialmente porque prestaron espacio de la galería que Max Kerlow, amigo cercano de Felipe, tenía en San Jacinto, en la Ciudad de México, para que expusieran su obra, Ehrenberg va deshilachando un logro que le orgullecía:

> Martha, la mamá de mis hijos, era bailarina, además de arquitecta, y tomaba clases con una señora que se llamaba Xenia Sarina. Ella vivía en Tlacopac [barrio tradicional de la Ciudad de México]. Una vez estábamos visitando a Xenia, cuando tocaron la puerta y llegó un grupo de gentes cargados con morrales y rollos de papel. Yo le pregunté '¿Y ellos quiénes son?' 'No, es que vienen a México y no tienen donde quedarse y yo les doy albergue aquí en la noche y se quedan aquí tres o cuatro días en lo que venden su mercancía.' '¿Y qué mercancía traen?' 'No pus' vamos a verlas'. Cuando bajé vi que tenían unas hojas como de 60 x 40 cm. Me acuerdo clarito que eran blancas, todas [...] yo estaba clavadazo buscando un soporte para mis amigos Cristino, Pablo y Pedro [de la comunidad de Ameyaltepec], traté de comprárselo, pero no me lo quisieron vender. [Eventualmente] les compré unas cuantas hojas. La próxima vez que vinieron Cristino, Pedro y Pablo, se pusieron a pintar. Fue Cristino el que, para romper el hielo en la relación que se tiene con la hoja, que no sabes qué es lo que vas a pintar, él inventó el marquito, las grecas, y eso se volvió también típico. Mientras pintaba la greca él pensaba en qué iba a dibujar (2011. Por Nicolás de Jesús).

Marlene Ehrenberg, hermana de Felipe, refirió de manera oral que fue gracias a su madre, Cecilia Enríquez Savignac, que Felipe conoció a los artistas de Ameyaltepec, pues Cecilia era aficionada a la colección de figuras de

barro, las cuales compraba a los artesanos en la casa de José de Teresa, en Tlacopac. Marlene relata que su madre tenía un "muro completo con repisas con su colección de arte popular" el cual llamaba "el Juguetero". Más adelante, Felipe Ehrenberg profundiza sobre el hecho en cuestión:

> Para entonces yo ya había hecho un nexo muy lógico entre los que producen el papel y los que pintaban el papel. Se juntaron aquí en México y comenzaron a comprar de manera directa. Ya luego los de Pahuatlán y San Pablito, ya fueron directo hasta Amayeltepec [...] y entonces se estableció un nexo muy directo entre los nahuas de la zona de la montaña y los hñähñú de la zona de Hidalgo. Fue cuando comenzó a subir la producción del papel y comenzó a prosperar la zona en Guerrero [...] Compré yo acrílicos vinci y comenzaron a pintar con acrílico [...] Obviamente a ellos les estaba yendo bien y lo platicaron, y pues todo el mundo comenzó a hacerlo igual (2011. Por Nicolás de Jesús).

El relato de Ehrenberg choca con otras versiones. El artista confirma que existió un galerista japonés que compró grandes cantidades de papel amate, pero a su juicio, en lugar de significar un estímulo para la producción, aquello significó una depredación de la materia prima, que con el tiempo llevó a un desequilibrio ecológico que hasta la fecha limita la producción sustentable de papel (2011. Por Nicolás de Jesús). Para nosotros es significativo este debate y nos parece importante esclarecer el origen de lo que actualmente conocemos como pinturas sobre papel amate, no tanto para colgar la medalla de su invención a nadie, sino para contribuir en la comprensión de los procesos de transición y empoderamiento de las comunidades indígenas de México y cómo otros actores han influido en ello.

4. Posmodernidad romántica

En *Las culturas populares en el capitalismo*, García Canclini advierte sobre la "solución romántica" que pretende aislar la "belleza y la sabiduría del pueblo, imaginar sentimentalmente comunidades puras sin el contacto con el desarrollo capitalista" (1989:15). En conjunto, la romantización de las culturas populares forma parte de un fenómeno de folklorismo, una actitud que pretende suspender en el tiempo el cambio y los movimientos específicos de cualquier cultura. Este choque de realidad causa incomodidad cuando el académico o el turista descubren que no existe la pureza, que los pueblos incorporan ele-

mentos de la cultura industrial según necesidades materiales específicas y que, en el caso del desarrollo de una técnica artística, los desplazamientos, intercambios culturales e incluso las intromisiones de elementos disímiles o aparentemente incompatibles son parte del proceso natural de su evolución, puesto que las artes, al constituirse de una variedad de lenguajes, cambian con el tiempo, como también lo hace una lengua. Cuando se miran las culturas en retrospectiva, existe un deseo de que su desarrollo se mantuviese intocado por las "impurezas" de la cultura occidental, lo que nos impide concebirlas como son: grupos humanos que buscan la supervivencia material. Este pensamiento nos priva de apreciar los cambios de forma positiva y limita la producción artística de los pueblos a objetos estandarizados de museo. Edward Said aprecia este fenómeno en el "orientalismo" y el conjunto de estas reflexiones se reúne en la teoría crítica de los estudios decoloniales, entre los que vale destacar una lista amplia de autores: Walter Mignolo, Enrique Dussel, Bolívar Echeverría, Aníbal Quijano, Edward Said, Frantz Fanon, José Rabasa, Gayatri Spivak, entre otros.

El desarrollo de la técnica de la fabricación y pintura del papel amate no es un proceso lineal ni descontaminado de influencias. Existen personajes con nombre y apellido sin cuyo trabajo no sabemos qué hubiese ocurrido con esta milenaria tradición. Ya bien entrados en nuestro siglo, sigue siendo urgente reconocer estas formas de creación como expresiones complejas en sí mismas y con valor histórico más allá de las concepciones tradicionales de la historia, de nuestros deseos y de las búsquedas identitarias. Dentro del muy diverso mosaico cultural de México, el arte del papel amate vive, cambia y se adapta en beneficio de sus fabricantes y para el gozo de sus consumidores.

Bibliografía y referencias digitales

ABELLÁN-GARCÍA, Álvaro. "Revisión de *¿El fin de la historia? Y otros ensayos,* por Francis Fukuyama". *Relectiones* 2 (28 de jul. de 2015). S.P.

ADORNO, Rolena. "El México antiguo en el Barroco de Indias: don Carlos de Sigüenza y Góngora" *Informe Anual Latinoamericano* 35, (2015): s.p.

AIMI, Antonio. "Investigador italiano refuta el libro *Visión de los vencidos* de León-Portilla". Por Alejandra Ortiz. *La Jornada,* 21 de mayo de 2010: 5.

-----------------. *La verdadera visión de los vencidos: la conquista de México en las fuentes aztecas*. Alicante: Universidad de Alicante, 2009.

ANDERS, Ferdinand; JANSEN, Marteen; REYES, Luis (eds). *Los templos del cielo y la oscuridad. Oráculos y liturgia. Libro explicativo del llamado Códice Borgia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, Sociedad Estatal del Quinto Centenario y Akademische Druckund Verlagstalat, 1993.

ANTÓN, Jacinto. "Una inscripción que cambia la historia", *El País*, (15 de sep. de 2006), consultado el 2 de abril de 2019.
https://elpais.com/diario/2006/09/15/cultura/1158271204_850215.html

ARMENDÁRIZ, Saúl. "Los códices y la biblioteca prehispánica y su influencia en las bibliotecas conventuales en México". *Biblioteca Universitaria* 2.2, (jul-dic, 2009): 83-103

ARTHUR A. Joyce, MARC N. Levine. "Tututepec (Yucu Dzaa). Un imperio del Posclásico en la Mixteca de la costa", *Arqueología Mexicana* 90, (Mar.-Abr., 2008): 44-47.

BAENA, Angélica. "Las láminas centrales del llamado *Códice Borgia*. Una secuencia ritual de acceso al poder (láminas 35 a 43). *Códices y cultura indígena en México. Homenaje a Alfonso Lacadena García-Gallo*, Batalla, Juan José; de Rojas, Jose Luis y Pérez, Lisardo. Madrid: BRF Servicios Editoriales, 2018.

BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2011.

BATALLA, Juan José. "Códice y grupo Magliabechiano". *Pueblos originarios. Escritura y simbología*, S.F. Consultado el 20 de agosto de 2019.
https://pueblosoriginarios.com/meso/valle/azteca/codices/magliabechiano/magliabechiano.html

BAUDOT, Georges. “Los precursores franciscanos de Sahagún del siglo XIII al siglo XVI en Asia y América”. *Estudios de cultura náhuatl* 32 (2001): 159-173.

--------------------. *Utopía e historia de México. Los primeros cronistas de la civilización mexicana (1520-1569)*. Madrid: Espasa Calpe, 1983.

BIERHORST, John (ed.) *Cantares mexicanos. Songs of the Aztecs*, Stanford: Stanford University Press, 1985.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ciudad de México: Ítaca, 2003.

BOURRIAUD, Nicolás. *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*¸ Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2009.

BOUZY, Christian. “El emblema: un nuevo lugar estético para los antiguos lugares éticos” *Criticón* 59, (1993): 35-45.

BUXÓ, José Pascual. “El Triunfo Parténico: jeroglífico barroco”, *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, Alicia Mayer (ed.) Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002: 79-96.

BROOKS, Darío. “Aztecas o mexicas: ¿quiénes fundaron México (y por qué causa confusión)?”, *BBC News*, (2 de sep. 2020), https://www.bbc.com/mundo/noticias-53828751. Consultado el 9 de sep. de 2021.

BROM, Juan. *Esbozo de historia universal*, Ciudad de México: Grijalbo, 1981.

BUXÓ, José Pascual. “El *Triunfo Parténico*: jeroglífico barroco”, *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, Alicia Mayer (ed.) Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002: 79-96.

BYLAND, Bruce. “Introduction and commentary to Codex Borgia”. *The Codex Borgia. A Full Restoration of the Ancient Mexican Manuscript*, Gisele Díaz y Alan Rodgers (eds.) Nueva York: Dover Publications, 1993: xiii-xxxi.

CARRASCO, David, "Borgia Group of Pictorical Manuscrips." *The Oxford Encyclopedia of Mesoamerican Cultures*, vol 1. Oxford University Press. 2001.

CASO, Alfonso. *Reyes y reinos de la Mixteca*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1978.

CASTAÑEDA, María. "Tira de la peregrinación. La ascendencia chichimeca de los mexicas". *Arqueología mexicana* 80, (jul. – ago. 2006): 66-71.

Cave of Forgotten Dreams. Dir. Werner Herzog. Creative Differences, 2010.

CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia antigua de Mégico*, tomo II, Ciudad de México: R. Ackermann, 1826.

CURERO, Alejandro. "Organización política y expansión militar en el Imperio Azteca". Universidad de Valladolid, 2016.

CYPHERS, Ann. "La vida en los orígenes de la civilización mesoamericana. Los olmecas de San Lorenzo." *Historia de la vida cotidiana en México*. Escalante, Pablo (ed.) Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, El Colegio de México, 2009.

DERRIDÁ, Jaques. *De la gramatología*. Ciudad de México: Siglo veintiuno editores, 1984.

DE LA FUENTE, Beatriz. "Los primeros estudiosos de la iconografía prehispánica". *Arqueología mexicana* 55, (may. – jun. 2002): 36-39.

DE LA GARZA, Mercedes. "Análisis comparativo de la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* y *La leyenda de los soles*" *Estudios de la cultura náhuatl* 16, (1983): 123-134.

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Ciudad de México: Porrúa, 1969.

DÍAZ, Gisele; RODGERS, Alan. *The Codex Borgia. A full restoration of the Ancient Mexican Manuscrip*, Nueva York: Dover Publications, 1993.

DUSSEL, Enrique. «Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)» *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Walter Mignolo (Comp.). Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.

EDUARDS, John. "The *Carmina* of Publilius Optatianus Porphyrius and the Creative Process". *Studies in Latin Literature and Roman History.* XII (2005): 447 – 466. *Some Grey Matter.* https://www.somegreymatter.com/carmina.htm. Consultado el 6 de mar. de 2020

ESCALANTE, Pablo*. Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista español*a. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ESCALANTE, Pablo; MARTÍNEZ, Rodrigo. “Sacrificio y antropofagia”. *Letras libres* 33, (ene. 2010): 16-22. Consultado el 3 de septiembre de 2020.

ESCALANTE, Pablo; VALDIVIA, Fabián; YAGANISAWA, Saeko. *Los códices del centro de México. Un acercamiento regional*, Puebla: Fondo Regional para la Cultura y las Artes Zona Centro, Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de Puebla, 2008.

ESCALANTE, Pablo; VELÁZQUEZ, Erick. “Orígenes de la literatura mexicana. Oralidad, pictografía y escritura de los pueblos indígenas”. *Historia ilustrada de México. Literatura*. Enrique Florescano. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes; Penguin Random House, 2014.

FONTANA, Celia. “Los estudios ilustrados y la antigua escritura mexicana”. *Diplomacia oficiosa, representaciones y redes extraoficiales en la historia de América Latina*, Fabián Herrera (ed), Michoacán: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 2015: 365-388.

FOUCAULT, Michel. *De lenguaje y literatura,* Barcelona: Paidós, 1996.

FLORESCANO, Enrique. “El mito nahua de la creación del cosmos y el principio de los reinos” *La palabra y el hombre* 104, (oct.-dic., 1997): 57-70.

GALARZA, Joaquín. *Estudios de escritura indígena tradicional azteca-náhuatl*, Ciudad de México: Archivo General de la Nación, Centro de Investigaciones Superiores del Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1979.

--------------------------. *Amatl Amoxtli. El papel, el libro. Los códices mesoamericanos. Guía para la introducción al estudio del material pictórico indígena*. Ciudad de México: Tava, 1990.

--------------------------. *Códices y pinturas tradicionales indígenas en el Archivo General de la Nación*. Ciudad de México: Tava, 1997.

--------------------------. “Los códices mexicanos”. *Arqueología mexicana* 31, (ago. 2009): 6-9.

GALLARDO, Elsa y ROSA Asuaje. *El canto de la palabra: Una iniciación al estudio de la prosodia*. Mérida (Venezuela): Universidad de Los Andes, Centro de Investigación y Atención Lingüística, Grupo de Investigación en Ciencias Fonéticas, 2009.

GARIBAY, Ángel María. *Historia de la literatura náhuatl.* Ciudad de México: Porrúa, 2007.

GALVÁN, Mercedes y Kristl Quint. “Los catecismos pictográficos: Unión de dos culturas”. *Sincronía* 71, (ene-jun. 2017). Universidad de Guadalajara: 253-266.

GELB, Ignace. *Historia de la escritura*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

GENDROP, Paul. *Arte prehispánico en Mesoamérica.* Ciudad de México: Trillas, 1999.

GIMÉNEZ, Antonio. “La escritura árabe”, Universidad de Murcia, https://www.um.es/docencia/antanins/cms/alkitaba. Consultado el 9 de noviembre de 2018.

GONZÁLEZ, Yólotl. *Diccionario de mitología y religión de Mesoamérica*. Ciudad de México: Larousse, 1995.

GRIFFITH, Kelley. *Writing Essays About Literature, a Guide and Style Sheet*. Carolina del Norte: University of North Carolina at Greensboro, 2011.

GRUZINSKI, Serge. *La colonización de lo imaginario*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

--------------------. *La guerra de las imágenes.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

GUTIÉRREZ, Nelly. *Códices de México.* Ciudad de México: Panorama, 1988.

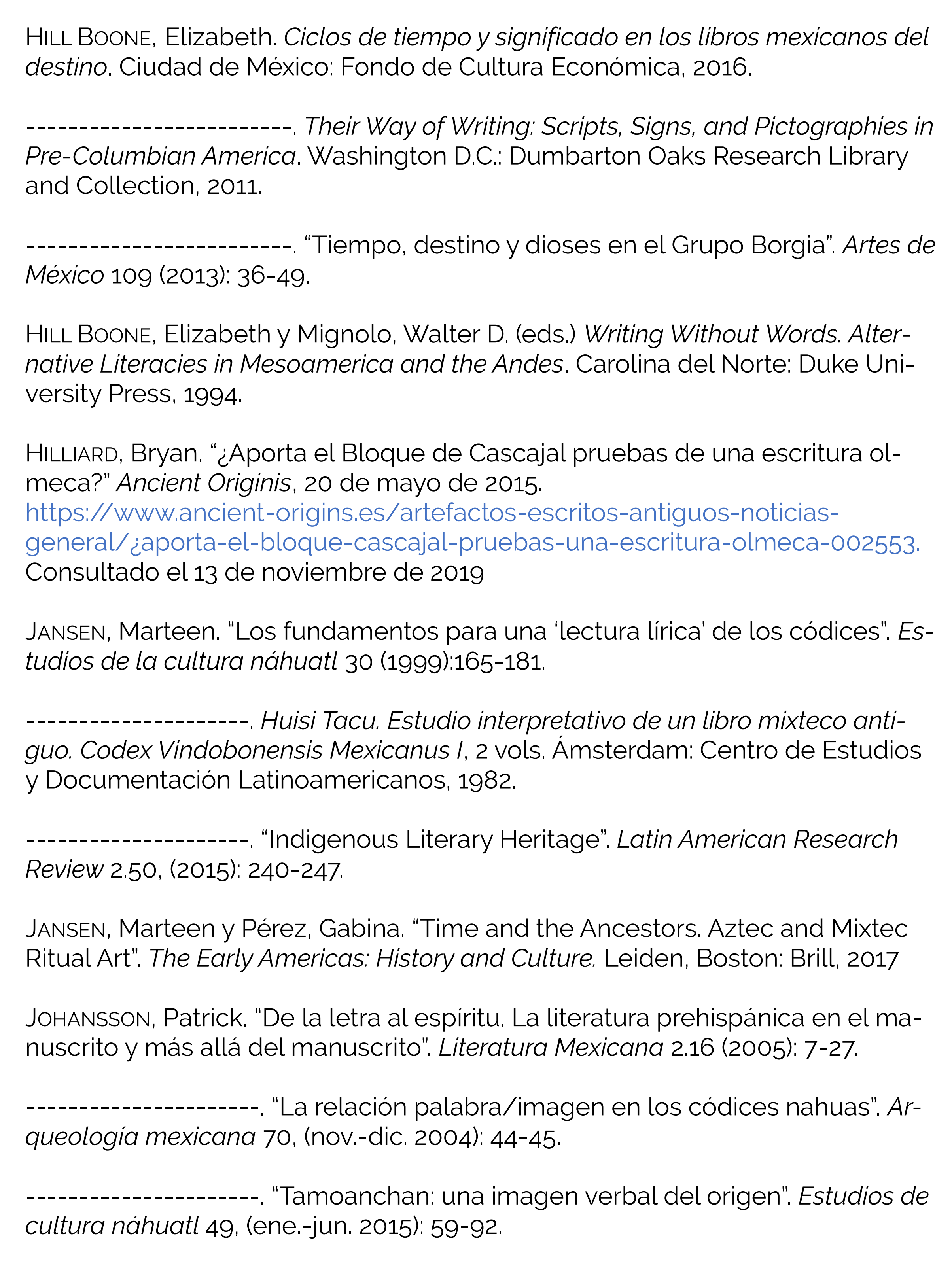
HERMANN, Manuel A. “Códice Bodley”. *Arqueología mexicana* 31, (ago. 2009): 78-79.

HERNÁNDEZ, Gilda. «Temas rituales en la cerámica “tipo códice” del estilo mixteca-puebla». *Journal de la société des américanistes* 90-2, (jun. 2004): 7-34.

-------------------------. “Códices mixtecos prehispánicos”. *Arqueología mexicana* 90, (mar.-abr. 2008): 26-27.

-------------------------. «El estilo Mixteca-Puebla y la cerámica policroma de Cholula. La loza en que comía Moctezuma», Arqueología Mexicana 115 (may.-jun. 2012). Consultado el 15 de feb. de 2020. https://arqueologiamexicana.mx/mexico-antiguo/el-estilo-mixteca-puebla-y-la-ceramica-policroma-de-cholula-la-loza-en-que-comia.

HIGGINS, Dick. *Pattern Poetry: Guide to an Unknown Literature*. Nueva York: State University of New York, 1987.



HILL BOONE, Elizabeth. *Ciclos de tiempo y significado en los libros mexicanos del destino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

-------------------------. *Their Way of Writing: Scripts, Signs, and Pictographies in Pre-Columbian America*. Washington D.C.: Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 2011.

-------------------------. "Tiempo, destino y dioses en el Grupo Borgia". *Artes de México* 109 (2013): 36-49.

HILL BOONE, Elizabeth y Mignolo, Walter D. (eds.) *Writing Without Words. Alternative Literacies in Mesoamerica and the Andes*. Carolina del Norte: Duke University Press, 1994.

HILLIARD, Bryan. "¿Aporta el Bloque de Cascajal pruebas de una escritura olmeca?" *Ancient Originis*, 20 de mayo de 2015.
https://www.ancient-origins.es/artefactos-escritos-antiguos-noticias-general/¿aporta-el-bloque-cascajal-pruebas-una-escritura-olmeca-002553.
Consultado el 13 de noviembre de 2019

JANSEN, Marteen. "Los fundamentos para una 'lectura lírica' de los códices". *Estudios de la cultura náhuatl* 30 (1999):165-181.

---------------------. *Huisi Tacu. Estudio interpretativo de un libro mixteco antiguo. Codex Vindobonensis Mexicanus I*, 2 vols. Ámsterdam: Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos, 1982.

---------------------. "Indigenous Literary Heritage". *Latin American Research Review* 2.50, (2015): 240-247.

JANSEN, Marteen y Pérez, Gabina. "Time and the Ancestors. Aztec and Mixtec Ritual Art". *The Early Americas: History and Culture.* Leiden, Boston: Brill, 2017

JOHANSSON, Patrick. "De la letra al espíritu. La literatura prehispánica en el manuscrito y más allá del manuscrito". *Literatura Mexicana* 2.16 (2005): 7-27.

----------------------. "La relación palabra/imagen en los códices nahuas". *Arqueología mexicana* 70, (nov.-dic. 2004): 44-45.

----------------------. "Tamoanchan: una imagen verbal del origen". *Estudios de cultura náhuatl* 49, (ene.-jun. 2015): 59-92.

KÖHLER, Ulrich. "Contribuciones de Eduard Seler a la interpretación de los códices pictográficos del México antiguo". *Eduard y Caecilie Seler. Sistematización de los estudios americanistas y sus repercusiones.* Von Hanffstengel, Renata y Tercero, Cecilia (eds) Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de

México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Instituto de Investigaciones Interculturales Germano-Mexicanas.
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/seler/409.html. Consultado el 26 de noviembre de 2018.

León-Portilla, Miguel (ed.) *Cantares mexicanos* I y II, Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011,
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/cantares/cm03.html. Consultado el 14 de enero de 2019

-------------------------. *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*. Ciudad de México: Aguilar, 2003.

--------------------------. *El destino de la palabra*. Ciudad de México: El Colegio Nacional, Fondo de Cultura Económica, 1996.

--------------------------, *Huehuetlahtolli. Testimonios de la antigua palabra.* Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, 2000.

--------------------------. *La visión de los vencidos*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

---------------------------. *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

---------------------------. *Los franciscanos vistos por el hombre náhuatl. Testimonios indígenas del siglo XVI*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1985.

---------------------------. *Literaturas indígenas de México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

----------------------------. "Los códices de México". *Arqueología Mexicana* 23, (ene. – feb. 1997).

Magni, Caterina. "Olmec Writing. The Cascajal Block: New Perspectives". *Arts & Cultures* 9 (2012): 64-81.

Maya, Rubén. "El papel amate, soporte y recurso plástico en la pintura indígena del centro de México", Universidad Complutense de Madrid, 2011.

McLuhan, Marshal. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós, 1997.

MIKULSKA, Katarzyna. “El proceso de elaboración de los códices *Borgia* y *Vaticano B*, basado en su estudio codiciológico”. *Revista Española de Antropología Americana* 1.45 (2015): 167-192.

MOHAR, Luz María; FERNÁNDEZ, Rita. “El estudio de los códices”. *Desacatos* 22, (sep. – dic. 2006): 9-36.

--------------------------. *La escritura en el México antiguo*, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Plaza y Valdez, 1990.

MORANTE, Rubén. “El universo mesoamericano: Conceptos integradores”. *Desacatos* 5 (2000): 31-44. Consultado el 12 de diciembre de 2019 http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000300003&lng=es&tlng=es.

MORE, Anna. “La patria criolla como jeroglífico secularizado en el Teatro de Virtudes”. *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000* II. Meyer, Alicia (Ed.) Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de Méxi co, Instituto de Investigaciones Históricas, 2002.

MORENO, Pilar y ROBLES, Sara. “Un poema caligráfico del IX”. *Folio Complutense. Noticias de la Biblioteca Histórica de la UCM,* Universidad Complutense de Madrid, 19 dic. 2009. Consultado el 6 de dic. de 2019. http://www.biblioteca.ucm.es/blogs/Foliocomplutense/1112.php#.V2wxizX6Gc0.

NOUGEZ, Xavier; “Los códices del Grupo Borgia” *Arqueología Mexicana* 31, edición especial (ago. 2009): 24-42.

NOWOTNY, Karl Anton. *Tlacuiolli. Style and Contents of the of the Mexican Pictorial Manuscripts with a Catalog of the Borgia Group*. Oklahoma: University of Oklahoma Press, Norman, 2005.

O’GORMAN, Edmundo. *La invención de América*. Ciudad de México: Secretaría de Educación Pública, Fondo de Cultura Económica, 1984.

OLIVIER, Guilhem. “Sacrificio humano, mito y poder entre los mexicas”. *Letras libres* 33, (ene. 2010): 30-36. Consultado el 3 de septiembre de 2020.

------------------. “Tepeyóllotl, ’Corazón de la montaña’ y ‘Señor del eco’: el dios jaguar de los antiguos mexicanos”. *Estudios de cultura náhuatl* 28, (1998): 99-141.

ORTEGA, José Manuel. *Emblemática y didáctica del latín. Un caso práctico*. Málaga: Universidad de Málaga, 2003.

PALMA, Alejandro. “Una tentativa para la tradición de una poesía visual en México” *La poesía visual en México*, Samuel Gordon (Ed.) Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2011.

PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

PREM, Hanss J. “La escritura de los mexicas”. *Arqueología mexicana* 70, (nov.-dic. 2004): 40-43.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misioneros de las órdenes mendicantes en la Nueva España de 1523-1524 a 1572.* Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2014. Consultado el 16 de jul. de 2020.
https://www.fondodeculturaeconomica.com/Ficha/9786071654373/F

RODRÍGUEZ, Antonio. “La escritura radiográfica. Plástica del alma china”, *Revista de la Universidad de México*, (junio, 1976), Universidad Nacional Autónoma de México, consultado el 9 de noviembre de 2018.
https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/cd7a04a3-b162-4e22-81ae-b877feff0f8c/la-escritura-radiografia-plastica-del-alma-china.

ROSAS, Alejandro. “Yuri Knórozov. Entre el cirílico y los glifos mayas”, *Revista de la Universidad de México*, (abril, 2019), Universidad Nacional Autónoma de México, consultado el 27 de mayo de 2019.
https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/1f3d2ace-72e4-4724-ad0d-cc947d43c382/yuri-knorozov.

RUIZ, Gonzalo. “El poder de «los celtas»: de la academia a la política”, *O Arqueólogo Portugués*, IV (1995-1997): 211-232.

SAHAGÚN, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ciudad de México: Porrúa, 2007.

SAID, Edward. “Cultura, identidad e historia”. *Teoría de la cultura*. *Un mapa de la cuestión.* Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga, (Comps.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001

SAMPSON, Geoffrey. *Sistemas de escritura. Análisis lingüístico*. Barcelona: Gedisa, 1997.

SÁNCHEZ, Nazario A. “El lienzo de Tlaxcala”. *Celebrating the fourth world: A symposium for Gordon Brotherston*. Universidad de Essex, 2004.

SEGALA, Amos. “Textología náhuatl y nuevas intepretaciones”. *Revista Iberoamericana* 200.68 (Jul.-Sep., 2002): 649-655

-----------------. “La literatura náhuatl, ¿un coto privado? [Respuesta del Dr. Amos Segala al Dr. Miguel León-Portilla]” *Caravelle* 59, (1992): 209-219.

-----------------. *Literatura náhuatl. Fuentes, identidades, representaciones*. Ciudad de México: Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

SPORES, Roland. “La mixteca y los mixtecos”. *Arqueología mexicana* 90 (Mar.-abr., 2008): 28-33.

VELA, Enrique, “El tonalpohualli”. *Arqueología mexicana*, edición especial 75 (Ago., 2017): 32-33.

Bibliografía de apéndice:

AMADOR, Judith. “Murió el artista plástico Felipe Ehrenberg, fundador de Tepito Arte Acá”. *Proceso*, 16 de may. de 2017, https://www.proceso.com.mx/cultura/2017/5/16/murio-el-artista-plastico-felipe-ehrenberg-fundador-de-tepito-arte-aca-184270.html. Consultado el 4 de feb. de 2021

AMITH, Jonathan (ed). *La tradición el Amate: innovación y protesta en el arte mexicano*. Ciudad de México: Casa de las Imágenes, 1995.

CRUZ-MÁRQUEZ, Udavi, et al. "CRECIMIENTO Y PRODUCCIÓN DE Trema Micrantha (L.) Blume, ÁRBOL PARA PAPEL AMATE". *Revista Chapingo Serie Ciencias Forestales y del Ambiente* 20.1, ene./abr. 2014, 132-142, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-40182014000100013. Consultado el 22 de ene. de 2021.

DUSSEL, Enrique. «Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)» *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*. Walter Mignolo (Comp.). Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2001.

EHRENBERG, Felipe. Por Jorge Caballero. “Recurre Ehrenberg a la obra colectiva para escapar a la tiranía del mercado”. *La Jornada*¸14 de mar. 2009, https://www.jornada.com.mx/2009/03/14/cultura/a06n1cul. Consultado el 4 de feb. de 2021

----------------------. Por Nicolás de Jesús. Cómo inicia la pintura en papel amate. Felipe Ehrenberg. 12 dic. 2011, https://www.youtube.com/watch?v=M7zp1dvCET0. Consultado el 26 ene. de 2021.

----------------------. Por Nicolás de Jesús, Pintura en Papel Amate.Felipe Ehrenberg.Nicolás De Jesús.Historia de Ameyaltepec.Arte Azteca Náhuatl. 13 mar. 2013, https://www.youtube.com/watch?v=WXdIBhaugtw&t=1s. Consultado el 3 de feb. de 2021.

----------------------. "Ameyaltepec. Héroes y víctimas". Gráfica México, 1983, http://www.graficamexico.com/uploads/AMEYALTEPEC___Heroes_y_Victimas_Felipe_Ehrenberg.pdf. Consultado el 25 de ene. de 2021.

ESCALANTE, Pablo. *Los códices mesoamericanos antes y después de la conquista española*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

GARCÍA, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo,* Nueva Imagen, 1989.

GASPAR, José A. "Los artistas guerrerenses nahuas, creadores de primera categoría, del más alto calibre: Felipe Ehrenberg". La Unión de Morelos, 17 de feb. de 2015, https://www.launion.com.mx/blogs/bajo-el-volcan/noticias/67120-artistas-guerrerenses-nahuas-creadores-de-primera-categoria-del-mas-alto-calibre.html. Consultado el 22 de ene. de 2021.

LAFUENTE, Javier. "La eterna imaginación de un neólogo". El País, 9 de abr. de 2015,
https://elpais.com/cultura/2015/04/09/actualidad/1428597771_764451.html. Consultado el 4 de feb. de 2021.

LÓPEZ, Rosaura. "The Endurance of Mexican Amate Paper: Exploring Additional Dimensions to the Sustainable Development Concep". University of Twente, 2003.

MAYA, Rubén. "El papel amate, soporte y recurso plástico en la pintura indígena del centro de México". Universidad Complutense de Madrid, 2011.

MORA, Libertad. "El Pueblo Del Papel Amate: El Comercio De Los Hñähñü De San Pablito, Pahuatlán". El Tlacuache. Suplemento Cultural (La Jornada Morelos), 2013, pp. 1-2.

MORENO, CONCEPCIÓN. "Felipe Ehrenberg: el arte en su versión anarquista" El Economista, 10 de jun. de 2012,
https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Felipe-Ehrenberg-el-arte--en-su-version-anarquista-20120606-0116.html. Consultado el 14 de jun. de 2021.

NOGUEZ, Xavier, et. al. "Códices prehispánicos y coloniales tempranos", Arqueología mexicana 31 (ed. especial), ago. 2009.

RICO, Luisa, et al. "Iconografía del México Antiguo". Arqueología Mexicana X.55, may-jun., 2002.

RIZOMÁTICA. "Ehrenberg: el neólogo y filósofo del arte". Wayback Machine Internet Archive, 2011,
https://web.archive.org/web/20111103142940/http://www.mytrend.co/MyDaily/2011/09/ehrenberg-el-neologo-y-filosofo-del-arte/. Consultado el 4 de feb. 2021.

RUIZ, Gonzalo. "El poder de «los celtas»: de la academia a la política", O Arqueólogo Portugués, IV, 1995-1997.

S/A. "Ameyaltepec – En el Cerro del Manantial". Mediateca Guerrero, 2017, http://www.mediatecaguerrero.gob.mx/norte/ameyaltepec-cerro-del-manantial/. Consultado el 25 de enero de 2021.

SAHAGÚN, Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Ciudad de México: Porrúa, 2007.

SAID, Edward. “Cultura, identidad e historia”. Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión. Schröder, Gerhart y Breuninger, Helga, (Comps.) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001



Jerónimo Emiliano (Cuernavaca, 1991)

Escritor y maestro, licenciado en Escritura Creativa y Literatura por la Universidad del Claustro de Sor Juana y maestro en Estudios de Arte y Literatura por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Su trabajo de investigación se enfoca en las migraciones entre artes visuales y literatura. Ha publicado los libros *La libertad y los diamantes* (Fondo Editorial del Estado de Morelos, 2018) y *La otra literatura. Escritura y visualidad en el Códice Borgia* (Colectivo El Ojo, Ciencia Latina, 2022), así como escritos en revistas impresas y digitales como *La Piedra* y *Tierra Adentro*. Es columnista en *Página Salmon*. Ha participado en festivales y coloquios como el Festival de Poesía Bajo el Volcán del Tecnológico de Monterrey (2011), la 15° Feria Internacional del Libro del Zócalo en la Ciudad de México (2015), la 2° Feria del Libro de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (2017) y la 32° Feria Universitaria del Libro (Hidalgo, 2019). Fue miembro del comité editorial de la revista *La Piedra* del 2009 al 2011, que obtuvo en dos ocasiones el premio Edmundo Valadés para revistas independientes del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca, 2009 y 2011). Desde 2011 imparte clases de español, creación y teoría literaria. El presente proyecto le mereció en 2019 una beca de estancia internacional en la Universidad de Zaragoza, España, por parte del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).